

**Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti
Mesteriskola**

Az élő szövet

**21. századi textúra tanulmány, avagy a végtelen individuális érintése.
DLA értekezés**

Pápai Livia

**Témavezető: Tolvaly Ernő festőművész, PTE MK
tanszékvezető egyetemi tanár**

2005

Tartalomjegyzék

„Vállalod-e a végtelent?”	3
Rész és egész	15
Bonyolultság	15
Komplexitás elmélet	19
Határ.....	24
A szövetek képei	30
Individuális kifejező szándékok a kortárs kárpitművészetben.....	30
A szövetté szerveződés elve a pre-Columbiai szövőkultúrában	35
A képek szimbolikus természete. A reneszánsz kárpit.	43
Az utolsó textil „aranykor”.	61
A képek szövete	65
A fotografikus image és a szövet	65
Halmazelmélet és szövetszerkezet.....	71
A Cantor halmaz	75
Képfolyamok és ideghártya modell	80
Laterna Magica	82
Gondolatok szövődékei.....	86
A harmadik dimenzió.....	86
A műtárgyak rugalmas szerkezetek. A művészet a laza erővonalak világa...	89
A bizonytalanság biztonsága.....	91
„Századvégi zsolozsma”	95
A breviáriumokból szőtt papírmézőkről és papírtekercsekről	95
Veronika kendője	98
Transzfiguráció	101
Köszönetnyilvánítás	112
Irodalomjegyzék.....	113

„Vállalod-e a végtelent?”¹

A kárpitművészet, a textilművészet e mindig is kitüntetett szakterülete vitathatatlanul új reneszánszát éli. A Washingtoni Textilmúzeum 2004-ben „Kézzel az elektronikus korban” címmel megrendezett kiállítása, méltán demonstrálja a kárpitműfaj körül feszülő érdeklődés jelenlétét. Indulatok, kritika és lelkesedés egyaránt keverednek az eltérő megítélésekben. Jelen írásom sem elkötelezett érvek vagy ellenérvek gyűjteménye. Szándékom a feltárás, a kárpit „bonyolult természetének” megvilágítása.

A kárpitművészet, mint megtestesült kapcsolat a festészet műfaja és a textil anyaga között, tradicionálisan a képzőművészet és az iparművészet határterületén értelmeződött. Ez a meghatározás értelmetlenül kategorizál, mert ez a kontextus azt jelenti, hogy egy műfaj egy speciális anyagban, a textil anyagában reprezentálódik vagy fordítva, a textil reprezentálódik a festészet műfajában. Közelebb kerülünk az igazsághoz, ha szövött képről beszélünk különösen, ha a szövet és a kép fogalmát alaposabban szemügyre vesszük.

Az európai kultúra történetének utolsó századaiban döntően fogalmi meghatározások útján érintkeztünk a valósággal. A könyvnyomtatás elterjedése óta fokozatosan elszakadtunk a folyamatos megfigyelés, a tapasztalat gyűjtés időigényes gyakorlatától. Megismerési tevékenységünk nagyobbik fele, az ismételtség vagy másolás reprodukív folyamatait tartalmazza. Az így szerzett ismeretek legtöbbször előbb utóbb kiderül, hogy a jel és a jelentés mögül elcsúszik a legfontosabb tényező a jelenség. A meghatározások magabiztosan kijelölt körvonalai nem illeszkednek pontosan. A kategorizált szaggatottság nem egyeztethető a valóság mozgó eleven folyamatosságával. Kategóriáink rugalmatlansága akadályoz bennünket szabad megismerési tevékenységeinkben.

„A nyugati civilizációban egy jelenség nem jelent semmit, ha nem mondható róla semmi.

A franciák egy olyan világban élnek, ahol minden jelent valamit, minden korreláció egy kapcsolata a jelentésnek, ahol az ok a jele a hatásnak, és a hatás a jele az oknak.

¹ Jung, 1997. 11.o.

Csak valós jelek, szavak szövegek mondanak valamit, még akkor is, ha az egész végül nem jelent semmit.”²

A kárpit, nem a festészet műfaja és a textil anyaga által meghatározott. Mi több, a kárpit nem közvetlenül „anyaggal” dolgozik. A szellem és az anyag látható, térben érzékelhető, tapintható szerkezetben, a szövet szerkezetében válik eggyé. Ez a közeg egyfelől jellegzetesen metafizikus, másfelől tapinthatóan élő. A szellem folytonos anyag felé törekvése, a „szövétté válás” érintésével jut el céljához. A művészi szándék a szövétté szerveződés érintésével juthat el a formálásig.

A festészet a textil anyagát nagyon sokféleképpen felhasználta anélkül, hogy ezzel egy időben a saját kereteit feloldotta volna. A kárpit történetében izgalmas és változatos kapcsolatokat találunk a szimbolikus reprezentáció különféle formáival, annak bizonyítékeként, hogy a kárpit funkciója nem egyszerűen „dekoratív funkció”, sőt, hogy „szimbolikus reprezentáció” és „dekoratív funkcionalitás” nem választható el kategorikusan.

A festészet dominanciája a reneszánsz időszak egy jellegzetes fordulópontjában jellemző, amelyben a kárpit mai értelemben vett általánosságai valóban gazdagon tetten érhetők. Ugyanez a világosan kirajzolódó fordulat, vezetett egyúttal a kárpit halványuló majd hanyatló korszakaihoz. A műfaj kiteljesedett időszakának hihetetlen gazdagsága, a befektetett szellemi, fizikai és materiális értékek integrált jelenléte újabb és újabb kísérleteket indukáltak a kárpit „szellemének” felélesztésére. Ezek közül a jelentősebbek a 19. század végén *William Morris* iparművészeti törekvéseibe ágyazottan, (*Fiell, C. és P. 1999.*) majd a 20. század elején a Bauhaus iskola szellemiségében (*Wortmann Weltge, 1993.*) az anyag, a dekorativitás és a funkcionalitás felől közelítettek. A kárpit folyamatos, lappangó jelenléte a textilművészetben, az utóbbi két évtizedben tagadhatatlanul határozottabb körvonalat kapott. A kortárs törekvések háttéréül ezúttal létező, valós, kapcsolatrendszer, az újképiség digitális struktúrájú analógiája szolgál. Hangos, sokszor indulatokat sem nélkülöző viták, a műfaj lehetséges céljait és életképességét illetően, minduntalan a technológiai kötöttségek, és a történeti beágyazottság körül hallhatók. Kérdés azonban, hogy a tradicionális kategóriák megfogalmazásai helytállóak-e, mai

² *Sperber, 1975. 85.o.*

mesterien rejtőzködő korunkban, amelyben a történet és a technológia általánosságai többnyire „elbeszélnek” a jelenségek mellett.

A kárpit nem érthető meg egyik vagy másik elemének dominanciáját feltételezve, a jelen vagy a múlt egy adott pillanatát kiragadva. A kárpit csak fejlődésében, és bonyolult létezéseinek aktuális értelmezésében érthető meg. Nincsenek illúzióim a teljesség megragadhatóságát illetően. Szándékom egy megközelítés.

A kárpitművészet összetett természetéből következő határterületi létezése indukálja aktualitását, és egyben megindokolja pontosabb megismerését a műfajhatárok szabad átjárhatóságának időszakában. Miközben a kárpit szövetében a kép megértésére tesztek kísérletet, a rész és az egész viszonyának kérdéseit latolgatom.

Az egész, az őseredeti digitális egység szentsége, az arcnélküli csend monoton örökkévalósága, és a fragmentáció eredeti bűnében szerzett emberi létezés analóg ikonja bujkál a szálak között. Megközelítésem tehát korántsem technikai.

Az emberi kultúra történetében az eredeti egység sérthetlenségébe vetett ideák munkálnak takargatásaink, elkendőzéseink, bebugyolálásaink mögött. Mesterkedéseink hátterében a puszta lét szemérmeskedik. A megpillantás bűne, a tudás bizonyossága, varázstalanít. Szinaptikus hálózatunk screen-jén a retinán keletkező képek eleven folytonossága az eredeti, tiszta információ állandóan átíródó nyomai mintázzák szellemünket. Amikor visszatekintünk, képeket keresünk a múltból. Az eredeti, eleven képek többnyire már elvesztek. Az anyag és a szerkezet így vagy úgy megőrzött valamit annak érintéséből. A múlt bolygatása s a dolgok szétszedése kíméletlen sebeket ejthet ideáinkon, ugyanakkor az életre megvilágító és megtisztító hatással lehet.

Bár a textúra, a visszatükröző felület, mégoly sokat is változott az idők folyamán, az ember törekvése és visszavágyódása az őseredeti egység boldog homogenitásába, időtől, tértől és teóriáktól függetlenül mindenképpen megmutatkozott. A szövet, a textúra egyetemes mozgásban volt és van, sűrűsödik, ragyog, gyűrődik, fakul és felfeslik, alkalmanként, hosszabb rövidebb pillanatokig látni engedve, vágyaink örök eredeti tárgyát: a végtelent.

Írásomban a szövet és az ikon érintkezési felületeit keresem, de nem indulok el a kárpitművészet technológiai meghatározottsága felől. Akár a szövetszerkezet

horizontálisan feszülő érintetlen síkjából, akár a vertikálisan beleépülő kép szubjektív megérintettségéből indulnék, egyiket dominánsként fogadnám el, és joggal helyezhetném tárgyunkat a képek vagy a szövetek világába. A kárpitművészet partikularitása azonban éppen abban áll, hogy a szövet valóságát e két külön-külön nem létező „jelentés” fogalmazza egybe. Persona és anima közös élete épül pontról pontra a szerkezetbe. A létrejött textúra: „corpus et anima” létezik és hordozza történetét.

Az európai gondolkodás mindenben az eredeti érintetlent keresi. A „köztes” állapot kellemetlen időszakra utal, akkor is, ha kultúrákat és területeket hidal át. Bizonyos szempontból a köztes helyzet eredetileg a két dolog közé szorultság, vagy sehová sem tartozás átmeneti állapotaként értelmeződött. „Ahhoz hogy a határterület, a köztes minőség, vagy „harmadik hely” perspektíváján keresztül lássunk, fel kell adni a keverék, vagy mixtúra tisztátalan „nem eredeti” európai elképzelését.”³ Ebből a stratégiából a gondolkodás rendszerint nem szavakban, hanem képekben, vizuális idézet formájában talál utat a kifejezéshez. A reprezentáció eltérő módozatai között a vizuális idézet, mint kötőjel foglalja el a harmadik helyet.(Dean, 1999.)

A képzőművész, a látás művésze, vizuálisan beszél. Pontosabb és divatosabb kifejezéssel vizuálisan kommunikál. A vizuális nyelv megszólítja mindazokat, akik a látás érzékével rendelkeznek. A vizuális nyelv, mint minden retorika kultúrába ágyazott, és bizonyos mértékig vitathatatlanul szimbolikus.

A szimbólumok azonban nem jelek. Nem lehet az előadásukat visszafordítani kód struktúrákra. Az interpretációjuk nem jelentés. A nyelv és a szimbolizmus között vannak összefüggések, de nagyon nagy különbségek is. A nyelv esetében például egy biztos homogenitás van jelen, amely hiányzik a szimbolizmusból. A nyelv informatív, amelyet speciális csatornákon használunk. Információk azonban minden érzékünkön keresztül jönnek. Szimbolikus információk nem feltétlenül szisztematikus célt szolgálnak. A kód mindent megmond az üzenetről. A szimbolizmus kognitív szisztémája nem tárgya a jeltudománynak.

A szimbolikus interpretáció nem egy dekódolási processzus, hanem egy improvizáció, amely részben nyilvánvaló ismereteknek részben tudattalan

³ Dean, 1999.162.o.

szabályoknak engedelmeskedik. A szimbolizmus egy kognitív mechanizmus, amin azt értem, hogy egy autonóm mechanizmus. A konceptuális és perceptuális mechanizmus mellett részt vesz az ismeretek konstruálásában és a memória formálásában, állítja *Dan Sperber* (1975). Ezen a ponton nézete különbözik a szemiotikusok nézeteitől, mely szerint a szimbolizmus a szociális kommunikáció egyik eszköze. A szimbolika fontos szerepet tölt be a szociális kommunikációban, de az nem egy olyan alkotó folyamat, amelyből a szimbolizmus szerkezete kinőhet. Továbbá állítja, hogy a szimbolikus működés, nem a gyakorlatból következik, hanem az egy belső mentális eszköz, amelyet a gyakorlat lehetővé tesz. Ezen a ponton különbözik a behaviorizmustól, amely szerint nem csak az ismeret de annak az organizációja is a gyakorlatból ered.

Sperber a szimbolizmus természetét az antropológia felől közelítve (1975) megállapítja, hogy az emberi tanulási képességek az emberi társadalom minden tagjára nézve egyféleképpen meghatározottak és befolyásoltak: filogenetikailag és kulturálisan. Ez nem azt jelenti, hogy kulturális variációk léteznek, hanem hogy kulturális variabilitás létezik. A kulturális variabilitás lehetőségét a tanulási képesség kényszeríti. Az ember tanulási képessége teszi lehetővé a kulturális variabilitást. Ebből az irányból a legérdekesebb kulturális ismeretek hallgatólagosak. A hallgatólagos ismereteket nem lehet lexikális úton beszerezni. Ezeket minden egyénnek magának kell rekonstruálni, speciális tanulási képességének és minőségileg meghatározott kreatív képességének direkt bizonyítékeként. A hallgatólagos ismeretek tanulmányozásakor alapvető információt jelent az intuíció, azok a vélemények vagy ítéletek, amelyeket egy kulturális csoport folyamatosan kifejez anélkül, hogy kidolgozná annak mélyebb bizonyítékait.

Megismerési tevékenységünk során ugyanarról az objektíve létező valóságról szubjektív képeket nyerünk, de ezek a képek egyúttal tudat alatt, és észrevétlenül a valóság objektív nyomait vésik az agyunkba. Szubjektív tapasztalataink szolgáltatnak alapot logikus fogalmi következtetéseinkhez. A „látás művészete” öntudatlanul vezeti „a hét szabad művészet, a nyelvtan, a logika, a retorika, az aritmetika, a zene, a geometria és az asztronómia művelését.”⁴

⁴ *Ferguson*, 1952. 67.o.

„Noli Me Tangere” mondja Magdolnának a feltámadt Jézus. Az ábrázolások többségében Krisztus megjelenése a vezeklő szenteknek töredékét sem közvetíti az eredeti jelentésnek. Jézus első megjelenésében figyelmeztetést adott híveinek, ne tévesszék össze testi formáját a létével. Magdolna az emberi Krisztusra sóvárgott. Ő azonban tanításában a szellemre utalt, mondván, ez nem egy külső érzék vagy ösztön, hogy csak szívben és lélekben megragadható, felfogható. Az emelkedett közösülésben a fizikai kapcsolat fölösleges, mert abban mélyebb közelsége létezik az együttélésnek. A halott test „eltűnése” az egyetlen lehetséges módja az örök lélek jelenmaradásának.

Touch me not: félreérthető. *Frederic Farrar* a Nacional Gallery egykori művészettörténészének kiváló tanulmánya szerint (1896) ez a mondat is a görögből történő pontatlan fordítás áldozata lett. A helyes fordítás inkább Clint not to me, vagy Be not grasping hold for me: ne ragaszkodj hozzám. Ez a mondat nem Jézus megérintését akarta megtiltani Magdolnának. Tamásnak és a tanítványoknak éppen azt mondta: „Érints meg és láss” A tanítás utalása mélyebb, amennyiben a „láss” itt ebben az értelemben belátást, felfogást, megértést vagy átélést jelent. A testi közelség a földi vonzalom az anyagi érdekeltség elenyészik az időben, amelyben nincs lelki összeforrás, és nem is lehet. Ebben a figyelmeztetésben átjáróban, folyosóban vagy folyamatban rejlik az igazság. Fizikaival, anyaggal helyettesíteni a lelkit, elenyészővel a folyamatost, résszel az egészet, érzelmekkel az Istent, mind a „halott testek” feletti görcsös, fárasztó, és lealacsonyító érzelmek kiterjesztése. A művészet hosszú ideig követte a vallást, a tárgyi luxus gerjesztésével párhuzamos szellemi értékvesztésben. Az élő értékek, őszinteség, hittel teli életvidámság helyett, a legszánalmasabb pótlékot, a sírást és az önsanyargatást a kötelesség és az engedelmesség hisztériáját, Jézus alakjában állítva elénk. A Mester nem haragos és ellenálló, nem kiátkozó, vagy felekezeti, nem puhány és áhítatos, pontos, mogorva, félelmetes vagy könyörtelen. Jézus a kocsárosok és a bűnösök barátja, fölülmúlhatatlan volt a szentírás prédikációjában, amikor oda kiáltott a piactéren kedvetlenül ácsorgó barátainak „Pipázzunk, amíg nem szolgálnak ki bennünket.”⁵

⁵ *Farrar*, 1896. 446.o.

„Amikor a képi beszéd helyébe a fogalmi beszédet állítjuk, a fogalmivá váló beszéd szintaxisa átalakul, elvonatkoztatásokat kapcsol össze időtlen viszonyokban, nem pedig időbe rendezett eseményeket sorol. ... (A) nem érzéki elvont fogalmak jelölésére Platón az idea és eidosz szavakat állította, amelyeket fölváltva használ, s amelyek közös jelentése „forma” vagy „alak”. Mind az idea, mind az eidosz az eiden – látni igéből származik: az eidoszból ered az eidolon: „hasonmás, képzeletben élő kép.”⁶

Heller Ágnes a „A hülomorfizmus *kétértelmű hagyatéka*” című tanulmányában (2003) szembe helyezkedik a forma reflexiós megközelítéseivel. Felvetésében azonban nem dekonstruál, mert ahogy írja: „a hülomorfizmus nem dekonstruálható rendesen.”⁷ Magyarázatában a meghatározásoknak ez a tradicionálisan európai gyakorlata a szubsztancia megragadására legfeljebb megszólítja, körülírja, körülhatárolja az „igazságot”. A műtárgy pedig önmaga által körülhatárolt, önmagáért beszél. Nem kívülről, hanem belülről terjeszkedik. Heller jól kontúrozott, érvelése a lényegre tapintó pillanatban az artikulációnak váratlan csomópontot ad. Azt mondja: a művészet titok. Szándéka szerint rámutatni akar, s ez a szándék maga vet gátat a célnak. Az ember korlátozva cselekszik, ha korlátozottak a szándékai. A rámutatás választás, s ily módon néma értelmezés. „Amikor senki sem kérdezi meg tőlünk, akkor tudjuk, mi a művészet” idézi *Szent Ágoston* gondolatát *Danto* (2003. 67.o.)

A titok az, amit elrejtene elölünk, vagy ami rejtőzködik elölünk, s amire azután igazán kíváncsiak vagyunk. Nincs tárgy, ami értelmünket oly élénken megragadná, mint a titok, amit rendesen meg is szoktunk fejteni.

A műtárgy, ha valóban az, ha akarjuk, ha nem, megmutatkozik. Amíg nem értjük meg titokzatos arcot ölthet, s ha igazán az, vonzása akkor sem fakul, ha már megfejtettük. A mű megragad, és mi akaratlanul átadjuk magunkat. A műtárgyhoz nem lehet szándékkal közelíteni, a szépség belülről izgat, bármely maszkot öltött fel.

⁶ Nyíri, 2003. 771.o.

⁷ Heller, 2003. 96-115o.

„János evangéliumában a jó pásztor, Lukácsnál az elveszett bárány pogány formája Apolló Nomios vagy Aristeus, a II. században Hermes Kiophoros. A jó pásztor az evangéliumban nem jó, hanem szép. Az ártatlanság és gyengédség, áttetsződik átlátszódik, átsugárzik az emberi szépségben. Ez a szimbólum mindenkire vonzó hatást tesz.”⁸

A szépség vonzásában a rámutatás éppolyan „céltalan” mint bármely értelmezés.

„Amikor az emberi ész ki akar jelenteni valamit valamiről, - amit nem értett meg teljesen, és nem képes felfogni - ha becsületes – mindig ellentmondással kerül szembe. Erőszakkal szét kell szakítani az ellentét komponenseit, hogy bizonyos mértékben meg tudja ismerni őket.”⁹ Ha valami felkavart, az annak a biztos jele, hogy érezzük, de nem értjük. „Ha a lelket el tudjuk választani a testtől, akkor talán meg is tudjuk érteni, anélkül, hogy hivatkoznánk a neurobiológiára”¹⁰ Heller megoldása okfejtésének végén mégis pontosan talál. A határ, amit önmagunknak szabunk, mérték, amelyet a végtelenből szakítunk ki. A határ nélküli, reflexió nélküli lét, maga az Úr Isteni lehetősége. A műtárgy véges dimenziójában érzékelhető, megpillantható időtlenül érvényes, a mű szubsztanciája, a művészet maga. „Egybeesés” a rész és az egész között. Az anima láthatatlan vertikumában a persona horizontja hagy nyomot. „A körülhatárolt – perasz – mértékben született azonosság.”¹¹

Az ember a töredék megragadására képes, de ha elég szeretettel, odaadással vagy áldozattal műveli azt, a teljesség érzete, az egész illúzióját keltheti.

A felvetés, a lánc áttetsző végtelenjébe hosszú századokon keresztül vetettünk mintázatot. Konzekvensen töltöttük fel a szálak közötti hézagokat. Lelkes tudatosságunk kereste hiteinket és vágyainkat megtestesítő képeket és szavakat. Egyre sűrűbb és erősebb anyagot, egyre nagyobb felületet akartunk. Hatalmas építmények, állványok, súlyos hengerei feszítették a láncot, hogy magunk és a félelmetesre festett végtelen közé Isteneink képmására, vagy saját képmásunkra mintázott szövetet szőjünk. Néha óriásira vetült, monumentális vásznakat kerítettünk.

⁸ Farrar, 1896. 56.o.

⁹ Jung, 2002. 116.o.

¹⁰ Pléh és Gulyás, 2003. 24.o.

¹¹ Heller, 2003 114.o.

Nem hiszem, hogy az egészhez, a végtelenhez közelebb jutottunk volna, de azt sem hiszem, hogy az ember története során valaha is közelebb lett volna a mindenség megértéséhez, mint ma. Nem hiszem, hogy az ember társadalom történetének hajnalán, vagy bármikor a későbbi korokban, amikor a természethez kötő szálaink szorosabbak, rövidebbek voltak, az egész, a végtelen megértéséhez „adekvátabb” módszerek birtokosai lettünk volna. Az állati ösztönök szintjén zajló életünk, ha egyáltalán valaha is volt ilyen, kérdés hogy lélekkel, érzelmekkel, intuícióval teltebb élet volt-e? Vagy a távolság „distanciája” adta a megkülönböztetés ezen értékes képességeit? Az értelem determinálja a vágyat a feloldódásra, egybeolvadásra. S ez a vágy nyer, olykor beteljesülést az eggyé válás, a teljesség illúziójában. Jobb, ha tudatában vagyunk: tudatosságunkat biológiai, természeti mivoltunk táplálja, s amit megemésztettünk, elégettük vagy elhasználtunk, annak a formáját megsemmisítettük. Biológiai létünk pusztító, de különösen pusztító, ha vágyaink mértéktelenül anyagiak. A tudatlanság állati szintjén érzelmi igényeink is materiálisak. A választásnak két lehetősége van, ahogy mondani szokás nincs, harmadik alternatíva. A túlélésnek azonban mindig csak egy lehetősége adott. Az emberi választás képessége a tudatosságból következik, így a megoldás módja is az: a tudatosságot alaposabban „kiművelni”, az ösztönösség bizonyosságának szintjére, az intuíció szintjére emelni. „És a szubsztancia ebben az esetben persze más szempontból válik fontossá, például, hogy a retinálistól, vagyis a merőben formai közvetítés fogalmától elszakadjunk, és a teljes erőösszefüggést megérezzük. Az erőkapcsolatok pedig szubsztancia-összefüggésekben mennek végbe, és nem csak tiszta racionális analitikus tényezők, mint amikor az információt miszlikre elemzik, teszem azt, a logika szabályai vagy egyéb módszerek szerint, hanem a logika itt tovább megy, és ehhez az intuíció, az inspiráció és imagináció szerveire van szükségünk, máskülönben nem tapasztaljuk meg”¹²

A művészet akadémikus oktatásának következtében pályám festészeti alapokon indult el, személyes érdeklődésemet azonban a kép, az ábrázolás vagy kifejezés szándéka általában jobban lekötötte, mint a konkrét festészeti gyakorlat. Akadémiai eszmélésemet alapvetően meghatározták a szöveg primér tevékenységében gyűjtött

¹² Harlan, 2001 67.o.

tapasztalataim. Szövésben szerzett első ismereteim korai textilkultúrák minuciózusan finom anyagaihoz kötődtek. A szál érzése, tapintása viselkedése alapvetően idegződött belém. A festék lazán folyt és szívódott, amorf kontúrokat hagyott és vékony rétegekben épült össze. A rajz ezüstös grafitvonalai rétegesen sűrűsödtek. Időképem a szövés folyamatosságához idomult. A szövet képtelen pillanatnyi és abszolút jelen idejű lenni. Nemcsak azért, mert a szövés során, újabb és újabb képrészletek bukkannak elő, hanem azért mert az elképzelés realizálását a korábban összegyűlt tapasztalataink anticipálják. A szövő szokatlanul hosszú intervallumokban gondolkodik. A kárpit nem ösztönös pillanatnyi cselekedet, nincs út, amelyen megkerülheti a tudatosság szándékoltságát. Ha tudjuk, mit kell tennünk, meg is történik, amit akarunk. „A gondolkodás világa nem csupán propozíciós világ. A tudni mit szerveződésű deklaratív rendszerek, a tudni hogyan rendszerrel egészülnek ki.”¹³ Miközben magunkat megteremtjük, distanciánk a tudattalantól elkülönít és megformál bennünket. „Ha saját magunkat félretesszük az útból, azáltal, hogy valami újat hozunk létre magunkból, és ha magunkból valami újat hozunk létre, akkor persze a többi emberrel is valami újat csinálunk.”¹⁴

A művész az idő médiuma. „Mi emberek, ugyan a tulajdon személyes életünket éljük, másfelől mégis nagymértékben vagyunk képviselői, áldozatai és előmozdítói egy olyan kollektív szellemnek, amelynek korát évszázadokban számoljuk.”¹⁵

A kárpit klasszikus korszaka és napjaink high-tech társadalma között alig hatszáz év a távolság, amely a megelőző kilencezer év tükrében elgondolkodtató. Az alap értelmezés igénye, szinte kényszerít az ismeretek távolabbi, mélyebb rétegei felé tekinteni. Az emberi létezés sűrű szövedékén rést találni és szándékosan, a fedetlenséget keresni.

Munkáimra kezdettől jellemző volt az átlagosnál kiterjedtebb, kapcsolat rendszerek egyidejű kezelésének szándéka. A rétegelt, párhuzamos, gyakran egyáltalán nem lineáris elhelyezkedésű összetevők egységes szemlélete és az elemek analízisének képessége azonban fokozatosan alakult ki és erősödött fel. Az egység megértésében, sőt létrehozásában, az alkotórészekről szerzett egyre szélesebb ismeretek integrációja

¹³ Pléh és Gulyás, 2003. 27.o.

¹⁴ Harlan, 2001. 28.o

¹⁵ Jung, 1997. 76.o.

segített szabadságot nyerni. A kreatív szándék mögött, hogy ellépjek, továbblépjek, a konvenciók és tradíciókon túli mezőkre, mindig bennem munkált az elődök munkájának pontos ismerete és a régiek eredményeinek nagyrabecsülése akár a közvetlen, akár a nagyon távoli múltból.

A textil történetét jelentő hatalmas anyag viszonylag átfogó ismerete nem azért fontos, hogy a virágzó korszakokból módszereket merítsünk, hanem azért, hogy felismerjük milyen hatalmas változásokon ment keresztül, hányféle alakot öltött, hányféle kapcsolatrendszerben létezett és ebből szabadságot nyerve merjünk a saját meggyőződésünk szerint cselekedni. Pontosan meghatároz az idő, amelyben művésznövendékként első benyomásaimat szereztem. Meghatároznak jelentős mestereim, akiknek bölcsessége az életben elkísért. Meghatároznak művek, művészek és emberi személyiségek, akikkel a sorsom összekötött. Meghatároz a közeg, amelyben első munkáim készültek és meghatároznak véletlenek, amelyek éppen csak úgy alakultak mégis jelentőséget nyertek. A képeknek sohasem hittem jobban, mint a szavaknak talán azért mert a valóságos, élő, létező, térben megpillantható, megtapasztalható dolgokban hittem igazán. Az egész létező, mozgó, élő textúrában.

A szövés szerkezetének, mint rendszernek, hálózatnak, szövődéknek olyan aktuális összefüggései sejlének fel a társadalom kultúrtörténetének jelenlegi stádiumában, amelyek arra bátorítanak, hogy olyan aspektusból szemléljem, vagy mutassam fel azokat, amelyek messze túl mutatnak a szövött kép lehetséges interpretációin.

A kapcsolat az a legalapvetőbb fogalom, amely akár anyagi akár szellemi közegben érvényes. Bármilyen fejlődést a különböző dolgok kapcsolatának megváltozása hoz létre, a mikro- és makro-világban, vagy a szellem közegében. A kapcsolat bármely szerkezet alapja. Kontaktus nélkül nincs élet. A kapcsolat magában foglalja az ellentét lehetőségét, és mozgást feltételez. Anyag és szellem egysége a humanitás legmarkánsabb bizonyítéka. A kapcsolatba kerülés pillanatának rögzítése a kapcsolat fogalmának egyetemes voltát jelképezi. A szövet szerkezete, az egység, a homogenitás felé törekszik, azonos rászterrel tölti ki a teret. A kép, amelyet befogad az individuum érintése. A szövés nem technika, hanem a hálózattá szerveződés elve. A hálózat szintén homogenitásra törekszik. Ábrázolunk, mert az őseink képével való

együttélés a folyamatosság megnyugtató időtlenségét sugallja. Ábráink konkrétak vagy elvontak a retinánkra vetült képfolyamok emlékeit őrzik. Bármennyire is azt hisszük, hogy képi nyelvi vagy absztrakt metaforáink jelen idejűek, történetünk reprezentálódik általuk.

A hierarchia fölbomlásának gravitáción kívüli terében a hálózat föllazul, s a szálak súlytalan dimenziókban lebegnek. A fehér vetítövászcon feszes kötésponthai szerte-szét repülnek. A darabokra hullás pillanatának lassított felvételében óvatos mozdulatokkal keressük az elveszített szálvégeket. Apró mozdulataink, gesztusaink a végtelenbe hatnak. A végtelen szerkezetbe épülés fölszívja a széthullott létezés szennyét, s mintegy fölszenteli, fölmagasztosítja azt. *Matta* 1938-ban a *Minotaure* 11-edik számában azt írja: „Olyan falakra van szükségünk, amelyek elvesztik formájukat, mint a nedves lap, és fölszívják a lelki félelmeinket.”¹⁶ A szövet életre keltő, gyógyító és megszentelő erejének mítosza az emberiség kultúrtörténetének igen távoli rétegeibe vezet. Az ősökkel való szimbolikus együttélés hétezer éves hagyományáig, ahol a forma, a porhüvely, az eleven szövet megtartása, direkt kapcsolatot jelentett az őseredetihez, amelyből származott.

Az ismeretlent részben titokzatosnak, részben idegennek érezzük. A szerkezet megismerése, a működés megismerését jelenti. A jelenségeket akkor ismerjük meg, ha meg tudjuk építeni őket, vagy legalábbis ismerjük a keletkezésük módját.

A 21. századi létezés, a biológiai és fizikai lét boncfelületének, élő anyag, az ember maga ad mintázatot. Az erő(szak) egyenes vonalú szálait nem feszítik többé hatalmas gépek hengerei. A szövet egyenes vonalú erővonalai föllazultak, s a szabadság boldog káoszában nincsenek pontosan kiszabott formák, és beszegett szélek. A 21. század fordulóján a társadalmi fragmentálódás e lüktetően eleven időszakában a hálót saját magunkra vetettük. Érzékeink, értelmünk, és ösztöneink, a végtelen hálózatból kiszakítható darabok amorf-kontúrajait keresi.

Pontszerű csatlakozásunk a fény hálózatára szimbolikus értelmű. A végtelenbe ható hálózaton, arcunkat érintéseink, érintkezéseink rajzolják képpé. A hálózat érintéseink, által közvetít információt. Az érintés az élő létezés maga. Szinapszisai az érzékeléstől az észlelésen át a tudatos és az intuitív megformálásig vezetnek.

¹⁶ *Ades*, D. 1997. 189.o.

A szövéstől való elszakadásom oka, ceruza- és tollrajzaim nyilvánvaló alkalmatlanságán túl, a vékony szürke grafitvonalak kusza halmazain keresztül a gesztusok és emóciók absztrakt talányosságait felfejtő szándék: a megszokottnál halkabb, fedettebb rétegek felerősítésére és megszólaltatására.

Rész és egész

Bonyolultság

A bonyolultság kérdését az emberi társadalom, hosszú ideig „egyszerűsítéssel”, a fogalmi gondolkodás egyszerűsítő mechanizmusai révén oldotta meg.

„Az absztrakció szabályait követő és kielégítő bizonyítások, az-az a matematikai alkalmazások legnagyobb problémája a bonyolultsággal és egyszerűséggel függ össze. A matematika a bonyolultban keresi az egyszerűt. A valóság egy darabjára egyszerű matematikai modellt találtunk: a Föld gömb alakú. Alaposabb vizsgálat után kiderül, hogy ez nem egészen igaz”¹⁷

Ahogy a tudomány szívesen fogalmaz: a matematika „kemény igazságai”, a természet végsőkéig leegyszerűsített modelljeire is csak bizonyos körülmények között igazak.

„A bonyolult világmodell alkotásában a gondolkodás kezdeteitől szerepelt egy másik, ehhez fűződő modellfogalom: az atom. A világmodell felépítése megszámlálhatóan kevés alapelemből és azok között működő, ugyancsak kevés számú kölcsönhatásból. Az egyszerű alapelemek és alapkötéseik modellje a belőlük felépülő egész kiszámíthatóságával és megérthetőségével csábított.

A dolgot tovább bonyolítja a kiszámíthatóság egyszerre kemény és puha határmezeje.”¹⁸

A tudományos és művészi megismerés, a tudományos és művészi modellalkotás, a hipotézisek és tételek, az anticipáció és a katarzis objektív vagy szubjektív igazságai, szerencsére elég bonyolultak, relatívak és átmenetiek is ahhoz, hogy bármilyen alapon túlzó magabiztosságra ragadtassanak.

¹⁷ Katona, 2003. 351.o.

¹⁸ Vámos, 2003. 332.o. A P-típusú probléma elvileg kiszámítható, az NP-típusú problémák és ezek további bonyolultsági fokai pedig általában már semmiféle elképzelhető géppel nem számíthatók.

A bonyolultság, bizonytalanság vagy instabilitás kérdéseit, aktualitását fölerősítette az a tény, hogy az információs társadalom megismerő tevékenységének magabiztosan sűrítő tempója, rövid idő alatt, a biológia különféle jelenségeinek kijózanítóan fékező útvesztőjében találta magát. A mesterséges intelligencia gondolatával játszó tudomány, az emberi test mesterséges megalkotásának valóságos határaihoz érkezett. Vajon az „örök test” megalkotása az „örök lélek” megértéséhez is elvezet bennünket?

A modellekhez szokott tudományos megközelítést némileg megrendítette a valóság jótékony bonyolultsága. Az egyre nagyobb teljesítményű, egyre gyorsabb hardver eszközök mind kevésnek bizonyultak a természet igen egyszerű jelenségeinek modellezésekor.

Az anyag nem silányítható a hardver szintjére. Való igaz, hogy a pattintott kőbalta és az agy működésének összehasonlításából kevésbé plasztikus összefüggések mutathatók fel, mint a számítógép és az agy működésének párhuzamba állításából, a lényegen ez mit sem változtat. Egy ősemlék és kőeszközei, vagy bárki közülünk és a számítógépe a végső eredményét tekintve egy elme és egy eszköz kettősségéről szól. E kettősség stabilitása akkor sem nagyon billen meg, ha az utóbbit, mint interfészt használjuk. Az érzékelés kiterjesztéséről és ehhez hasonlókról beszélni az egyszerű nagytőlencse kapcsán is lehetett volna. Az összehasonlítás érdekesebb, ha azt mondom a háló, amellyel őseink, már hetvenezer évvel ezelőtt vadat ejtettek és csapatokban halat fogtak, mutatis-mutandis ugyanarról szól, mint az Internet. A kulcsszó ebben az összefüggésben is a változások mértéke. Az emberben az eszközt keresni, és a gépet meglátni, végzetes félreértés. Az eszközben azonban meg lehet látni az embert, a folyamatot, és annak mértékét egyaránt.

Az eszköz tulajdonságainak visszavetítése a használójára, újra és újra visszatérő motívuma a filozófiai megközelítéseknek. Ez azonban nem több mint két határozottan elkülönülő anyagi minőség fizikai határvonalainak metaforikus átlépése.

„Valahányszor élő szervezeteket fizikai és kémiai rendszereknek tekintünk, kénytelenek efféle rendszerek módjára viselkedni. Az élő szervezet megismerésére törekvő gondolkodásnak képesnek kell lennie rá, hogy a megismerés apropóját, azaz

a szemünk előtt lévő természeti tárgyat egy eleven idea konkrét megformálódásaként ismerje fel.”¹⁹

A világ az információ digitális áramlásával egy speciálisan innovatív szakaszba érkezett. Mégis, vagy éppen ezért integráció zavarokkal küzd. Mintha elveszítette volna az érzéki tapasztalás hitelesítő erejének bizonyosságát.

”Az okság törvényébe vetett hitünk megszerzése egybe esik tapintási benyomásaink, és látási benyomásaink fokozatos egymáshoz-rendelődésével.”²⁰ Az információk tömege, közvetlen tapasztalatokat nélkülöző közegben, szabadon áramlik. Az információk valós keletkezési helyüktől függetlenül, hozzáférhetők. Valami hasonló történhetett, a könyvnyomtatás elterjedésekor is, jóval „zártabb” rendszerben. A könyvek, minden „megtapasztalható” mértéket felülmúló tudáshoz, kondenzált ismerethez, juttatták az emberi társadalmat.

„Nem járható út, hogy először az ismeretet definiáljuk, majd azt mondjuk, hogy ez egy meghatározott tárgyra irányul. A tudás nem más, mint szándék a tárgy felfogására, intellektuális megragadására. Mivel az okozatosság is valóságos folyamat nem pedig gondolati kategória, ahogy azt *Hume* és *Kant* tanította, a szubsztrátum, vagy más szavakkal az Isten teremttette létezés az ismeret végét jelenti.”²¹ A verbális kommunikáció kiterjedt lehetőséget adott közvetlen tapasztalatok nélkül ismeretek „mintázatát” vésni az agyunkba. *Bergson* az okság törvényére vonatkozó nézetét „Jegyzet az okságba vetett hitünk lélektani eredetéről” írott 1900-ban, Párizsban a Nemzetközi Filozófiai Kongresszuson tartott előadásában fejtette ki. A kognitív idegtudományok legújabb eredményei igazolják mondanivalóját, mely az érzékelés „értelmére”, az érzékelés értelem felé ható kognitív folyamatosságára hívja fel a figyelmet. Kognitív idegtudományok címmel 2003-ban megjelent összefoglaló irodalom záró tanulmányában *Nyíri Kristóf* „*Képek az idegrendszerben és a filozófiában*” című cikkében *Lawrens Barsalou* álláspontját ismertetve megállapítja: A megismerés mélyen és merőben perceptuális. „A perceptuális szimbólumok nem olyanok, mint a fizikai képek, nem is mentális képzetek vagy bármiféle tudatos szubjektív tapasztalatok, hanem idegi állapotok

¹⁹ *Harlan*, 1996. 96.o

²⁰ *Bergson*, 1913. 335.o.

²¹ *Molnár*, 2001. 74.o.

felvételei és rögzítései”²² A perceptuális szimbólumok összekapcsolódnak és rendszert képeznek. „Csak külső érzékszerveinken át 10^{9-10} bit/ másodperc információ-áram éri szervezetünket. Ugyanakkor ebből a másodpercenként tízmilliárd bit információból legfeljebb 100 bitet vagyunk képesek tudatosítani.

Megdöbbentő viszont, hogy szervezetünk viselkedésével mégis ennél sokkal többet, majdnem az egész minket érő külső információt képes kifejezni.

Becslések szerint mozgásunk 10^7 bit/ másodperc információt fejez ki. Ez pedig azt jelenti, hogy a tudatosan fel nem fogott információ nagy részét szervezetünk értelemszerűen feldolgozza! A napfény információját szervezetünk közvetlenül, öntudatunk tevékeny részvétele nélkül is hasznosítja! Szervezetünk tehát egy közel tökéletes hatásfokú információ-feldolgozó rendszer!”²³

Ha jól értem a fény megvilágít és felmelegít, ugyanakkor viszont belső képeinket érzéki tapasztalataink egésze alakítja, nem csak a retinánkon keresztül érkező vizuális információk. *Grandpierre Attila* a fény egyetemes hatásáról írott tanulmányában (2002) Bergson száz évvel ezelőtti gondolatát visszhangozza.

”Ha az egész napfény-hajtóerő, információ-áramnak felel meg, akkor ez a kozmikus információ folyam 10^{38} bit/ másodperc mennyiségű információt zúdít ránk! A napfény energiája ráadásul összekapcsolódik információs hatásával. *Tribus* és *McIrvin* csak a napfény világító hatásával foglalkoznak, azzal az alapvető folyamattal, amely megkülönböztethetővé teszi a földi világ tárgyait, jelenségeit.

Információhoz nem juthatunk máshogyan, írják az általánosan elfogadott elképzeléseknek megfelelően, mint bizonyos energia segítségével, hiszen a földi anyagi valóság felismeréséhez, elsősorban megvilágításra, fényre van szükség. A fénynek van energiája, és ezért a megismerés előfeltétele ezen energia befektetése, előteremtése. Persze egy fény elem, foton energiája rendkívül kicsi, ezért a fény kis energiával, sok információt hordozhat.

...Világos, hogy a fizikai megvilágítás külső érzékszervi ismeretszerzés esetén szükséges feltétele a „belső megvilágítás”, az információ elérésének. A napsugárzás a reneszánsz filozófus *Giovanni Pico* néhány száz évvel korábbi megállapításai szerint is több mint meleg és fény.(*Schmitt*, 1988.)

²² Pléh Csaba, Kovács Gyula és Gulyás Balázs, 2003. 779.o.

„Itt egy olyan erőkonstelláció jön be a képbe, amelyhez a retinának semmi köze, a hőt ugyanis, nem a szemünkkel érzékeljük, legfeljebb áttételesen, amikor azt mondjuk ez a szín meleg, a szememmel melegnek élem meg. De én ugye az egész szubsztancialitást, az össz-kemizmust igyekszem belevinni a művészetbe, például a festészetbe vagy a szobrászatba vagy a rajzba vitaképpen. Hogy tehát bele kell bújunk az erőbbe, és ha már bennük vagyunk, akkor úgymond lerakhatjuk őket jelek vagy utalások, vagy szerszámok, vagy tájékoztató lapok vagy stimuláló szerek vagy terápia, vagy gyógyszer, vagy bármi egyéb gyanánt, ami még lehetséges. Amiből mindjárt kiderül az is, hogy ez egy minden foglalkozási ágban lehetséges, mondjuk úgy, művészi eljárás, hogy ez az eljárás – ha a szubsztancia alapvető kérdésével foglalkozom, amely, ugye, magában foglalja a szem retina jellegét, azaz a formait is – minden munkaterületen lehetséges, tehát összeköthető az emberi munka problémájával. Ez volt az én kísérletem, hogy a szubsztanciákról állítsak valamit, a szubsztanciákról, amelyek lépésről lépésre egy érzékfölötti, már nem a fizikai világhoz tartozó szubsztanciává alakulnak át. A szubsztancia vitának tehát része a szellemi anyaggal való kapcsolata is. Nem csak a szubsztancia, ami valami mérlegre tehető, ahol a súly kibillenti a mérleg nyelvét, hanem ide tartozik a szakramentális jellegről folyó vita is egészen a szubsztancia vég stádiumáig... no igen, ott ugyanis, ott ugyanis valóban ott megéli az ember mennyire szükséges a szabad gondolkodáshoz az akarat, mint hő-impulzus, hogy ez egyáltalán beindulhasson. Ez egy plasztikai folyamat, ezért joggal mondhatjuk: a gondolkodás maga is szobrászati folyamat, kimutathatóan valódi kreatív teljesítmény, vagyis olyan folyamat, amit az ember, az egyén maga hozott létre nem pedig holmi tekintély oktrojált rá... Hiszen a szabad individuum gondolkodása megismétli az evolúciós elvet, megismétli egészen az őskezdetektől. Az ember maga válik a világ teremtményévé, és azt is megéli, hogyan folytathatja a teremtetést. Éppen ebben rejlik a felelőssége. Ekkor aztán megjelenik az összes ebben rejlő tény és faktum. És igazán ekkor vagyunk benne, a dologban. Mert az érzés ezt egyáltalán nem hozza magával.”²⁴

Komplexitás elmélet

²³ Grandpierre, 2002. 265.o.

„A festői Rocky Mountains hegyvonulatai között, közel a Los Alamos-i kutatóintézethez, az egyébként üdülővárosként ismert Santa Fében kis magán vállalkozásként, a tudóstársadalom, elsősorban *Murray Gell-Mann*, Nobel díjas részecskefizikus létrehozott egy újszerű intézetet a komplexnek magyarul összetettnak nevezett rendszerek megértése céljából. 1987 táján beindult egy folyamat, amelynek eredményeképpen ma már szokás utalni a „Komplexitás elméletre” még ha ilyen, egyelőre valójában nem is létezik. Létezik azonban az igény, hogy az emberiség az életét közvetlenül meghatározó bonyolult, sokszor bizonytalan folyamatokat egyre kvantitatívabb módon tudja kezelni. Nagyon sokáig nem is lehetett komoly reménnyel kezelni a turbulensen kavargó folyadékok, az időjárást meghatározó légáramlatok, a csapatosan mozgó élőlények, egyes embercsoportok, vagy az egyes összetevők bonyolultsági fokán feljebb haladva az emberi társadalom komplikáltan összetett jelenségeit.

Az összetettség általában valamilyen hierarchiát feltételez. A rendszer attól lesz bonyolult, hogy a hierarchia egy adott szintjén lévő egységek kölcsön hatnak. A komplex rendszereket az teszi olyan érdekessé, hogy a részei közötti kölcsönhatás eredményeképpen a részek viselkedése oly módon változik meg, hogy az egész rendszer minőségileg új, a részek tulajdonságaitól eltérő viselkedésmintát követ. Kicsit másképpen: pusztán a részek vizsgálatából nem jósolható meg az egész rendszer viselkedése, a globális tulajdonságok új törvényszerűségeket követnek.”²⁵

Elég csak a képzőművészet klasszikus műfajhatárainak kitágítása és eltolása különféle műfajokban bevált alakítási fogások nyomán, létrehozott objektumok műfaji meghatározásának problémájára gondolni. Már létező kategóriáink és fogalmaink használatát illetően figyelmes és körültekintő eljárások ajánlatosak.

”Az élet azon elmélete, mellyel nem jár együtt az ismeret kritikája, kénytelen elfogadni, úgy amint vannak, mindazokat a fogalmakat, melyeket az értelem rendelkezésére bocsát: nem tehet mást, mint hogy akár jószántából, akár

²⁴ Harlan, 2001. 23-24.o.

²⁵ Vicsek, 2003. 305.o.

kényszerűségből, de a tényeket előre megalkotott keretekbe szorítja, melyeket véglegesnek tekint.”²⁶

„Bár nem létezik egyesített komplexitás elmélet, azért van néhány kulcsfogalom, amelyekkel kapcsolatba szokás hozni.

1. Önszerveződés. Ha egy ilyen rendszert valamilyen egyszerű kiindulási állapotában magára hagyunk, akkor benne, spontán szerveződési folyamatok indulnak meg, amelyek eredményeképpen meghatározott, korábban a rendszerben meg nem lévő és e részeire önmagukban nem jellemző struktúrák jönnek létre.

2. A komplex rendszerek fontos aspektusaként említhető, a rendszerint hozzájuk rendelhető hálózat. Abban a rendkívül bonyolult helyzetben, amelyben nagyszámú specifikusan kölcsönható rész van jelen a rendszerben, az egyik legegyszerűbb megközelítés a gráfelméleti leírás.²⁷

3. Van továbbá, egy nem túl jól meghatározott fogalom, amit ebben a kontextusban szintén említeni szoktak: a káosz peremén való létezés. A rendszernek van egy állapota, előszeretettel tartózkodik egy olyan állapotban, amelyik köztes a teljesen rendezett és teljesen kaotikus között.”²⁸

A kortárs műalkotások bonyolultak, mert bonyolult-kor lenyomatai. Bonyolultak, mert szokatlanul, eltérően reflektálnak közvetlen valós látványokra és primér tapasztalati élményekre. Képeink egy olyan kor rajzolatát adják, amelyik köztes állapotban van a teljesen kaotikus és a teljesen rendezett között.

Vicsek Tamás publikációjában (2003) ez utóbbi szempont szemléltetéséhez tartozik az összetettségnek vagy bonyolultságnak egy képi interpretációja. Azonos négyzetekben pontok elhelyezkedését vizsgáljuk. Az első négyzetbe, szabályos rácsba rendezett pontokat helyezünk. A másodikba szabálytalan önmagát metsző görbe mentén elhelyezkedő pontokat rajzolunk, a harmadikba pedig véletlenszerűen elszórt pontokat helyezünk. Vajon melyik ábra a legösszetettebb?

²⁶ *Bergson*, 1930. 5.o.

²⁷ *Weibel*, P. 1996. 145.o. „A gráfelmélet egyik fontos alapelve a konnektivitás, amely lehetővé teszi, hogy precíz tartalmat adjunk a képszéttika egyik kulcsfogalmának: az egységnek és ellentétnek, a szétszóródásnak. Erősen kötötnék hívunk egy gráfot, ha két pont esetén (x_1 , x_2) szoros kapcsolat áll fenn x_1 és x_2 között. Kapcsolat alatt ívek szekvenciáját értjük, ahol egy ív végpontja a másik ív kezdőpontjába esik.”

²⁸ *Vicsek*, 2003. 305.o.

Az még eléggé nyilvánvaló, hogy A, ábra a legegyszerűbb. C, ábra egyszerre tűnik bonyolultnak és egyszerűnek is, mert a pontok elhelyezkedését meghatározó szabály nagyon triviális: minden új pont koordinátája véletlenszerű, független az összes többiétől. És mégis: mint közismert, egy ilyen teljesen véletlen pontthalmazban rejlő információ a legnagyobb, azaz, egy ilyen pontthalmaz pontos reprodukciójához van szükség a legtöbb adatra. B, ábra nem egyszerű, de valamiféle törvényszerűséget tartalmaz. A pontok egy vonalgeomolyag mentén bizonyos feltételeket követve helyezkednek el. Rendezett A, és a teljesen rendezetlen C, ábra tehát algoritmikusan egyszerű, mivel primitív szabály segítségével előállítható. B, ábra információtartalom szempontjából középen van, algoritmikusan viszont a legbonyolultabb: ez a legösszetettebb ábra.

A képzőművészet területéről mindhárom képtípusra könnyen találhatunk példákat, de egyszerű belátni, hogy a jelenségek többsége nem teljesen rendezett és nem is teljesen kaotikus. Észrevesszük rajtuk mindkét állapot jellegzetességeit. A művészi megnyilatkozások nem szabályosak, de nem is kaotikusak. Egyszerűen csak eltérők. Ha közelebb akarunk kerülni a műalkotások komplexitásának megértéséhez, információkat kell gyűjtenünk azok keletkezéséről. *Székel György* „*Komplexitás az idegrendszerben*” című cikkében (2003) kifejti: egy komplex szerkezetet akkor ismerhetünk meg, ha meg tudjuk építeni, vagy legalább ismerjük keletkezésének módját.

A műtárgy egysége nem homogenitást, hanem integritást jelent. A művészi munkámban eltöltött huszonöt év tapasztalatai, *Herbert Simon* pszichológus komplex, hierarchikus, lebontható rendszerekre vonatkozó modelljét támasztják alá. (*Székel, 2003*)

Fizikai és biológiai komplex rendszerek véletlenszerűen keletkeznek egyszerű alkotórészeikből. A próba szerencse véletlenszerűségét azonban szelekció irányítja. Ahogy a megoldás felé mutató kérdések-válaszok a barkochba játékban jelzik a helyes irányt, úgy jelzi a stabil átmeneti formák megjelenése az evolúció helyes folyamatát. Minden lépés - helyes vagy hibás - információt közvetít a következő lépés megtételéhez. Számos közbülső forma megjelenése biztosítja a szelekció

lehetőségét és a folyamat gyors lezajlását. *Székel György* (2003) a fentieket a következő megállapításokban foglalja össze:

1. Komplex formák egyszerű formákból keletkeznek szelektív, próba-szerencse folyamatokban.
2. A szelekció forrásai lehetnek: (a) feedback jelzések a próba szerencse sikeréről (b) korábbi tapasztalatok, mint köztes formák, csökkentik a próba-szerencse mennyiségét

Az ihlet pillanataira hiába várunk, használható tapasztalatokat csak munka közben szerezhethünk s minden bizonnyal, a teremtnének nevezett ritka goethei pillanatok a korábbi tapasztalatok és a sikeres véletlen együttes eredményének tekinthetők. ” A dolgok belső szubsztanciáját kizárólag gyakorlás révén tudjuk észlelni.”²⁹

Ezek a megállapítások a természet alkotó mechanizmusának modellezése kapcsán fogalmazódtak meg, de hiánytalanul érvényesek a művészi kreativitás működési elvében. A műtárgy, mint fikció mindegy, hogy ábrázol, kifejez, gesztikulál vagy hallgat, mindegy, hogy a realitások, vagy absztrakciók világából indul, mindegy hogy kiemel, vagy sűrít, mindenképpen kontextusba helyez, szerkeszt és materializál egyszerre. Lehetősége van, az egyes összetevők olyan együttes lenyomatát megtalálni, mely a valóságra absztrakt mivoltában is, érzékenyen reflektál. A kortárs műtárgyak fiktív dimenziói olyan mértékben fragmentáltak, hogy a valóságtartalmukat már csak a létrejött új egész hitelesítheti.

Székel a komplex jelenségek magyarázatát (2002) a következőképpen folytatja. A hierarchikusan strukturált rendszer, szétbontható az alosztályok közötti interakció erejétől függően könnyebben vagy nehezebben. Az osztályokon belül a komponensek interakciója általában erősebb, mint az alosztályok között. A különböző rendszerekben ezek a kölcsönhatások nagyon különbözőek, az általánosítás kedvéért, „csaknem lebontható rendszerek” fogalma használatos.

3. Csaknem lebontható rendszerekben, rövidtávon (térben-időben) az egyik alosztály magatartása független a másik alosztály magatartásától.
4. Hosszú távon: az egyik alosztály magatartása csupán általánosan, aggregát módon, befolyásolja egy másik alosztály magatartását.

²⁹ *Harlan*, 2001. 91.o.

5. Az alosztályok kölcsönhatásának a vizsgálatában a részletek elhanyagolása nem jár lényeges információvesztéssel.
6. Hierarchikus, csaknem lebontható rendszerek megközelítő módon leírhatók úgy is, hogy az összes lehetséges kölcsönhatásnak csupán a töredékét vesszük figyelembe.

Határ

„A bonyolultságot kezelő modellről tudatosan tudjuk, hogy nem azonos a valósággal. A viszonylagos megközelítés tudata szerénységre, óvatosságra, de hasznos ismeretek kimeríthetetlen megszerzésére és alkalmazásának kísérletezésére ösztönöz. Idézhetjük a mechanika hasonlatát. A mereven rögzített szerkezetek törékenyek, míg a természetes mozgásnak engedő szabad konstrukciók idő- és terhelésállók.”³⁰

„A végzendő cselekvésre s a rákövetkező visszahatásra szegezett értelem, mely tapogatja tárgyát, hogy minden pillanatban megkapja annak mozgékony lenyomatát, az ilyen értelem valahol hozzáfér az abszolúthoz.”³¹

Tankönyveinkben, jegyzeteinkben, előadásainkban szépen tagolt oldalak, témák, főrészek, mellékrészek, kategóriák sorakoznak. A problémák egymásból következő elrendezésben követhetők, az egyszerű logikus úton való megértés és megtanulás érdekében. Ez a mód mindig egy kicsit lehámozza a dolgokat, hogy kisebb-nagyobb fiókokba helyezve azután egyszerűbben kezelhesse őket. Ennek a rendszernek, azaz üzenete, hogy ami logikus az igaz is egyben. ”A logika az a kísérteties hatalom, amely érintkezve vele vagy megjelenve benne, létezővé teszi a külső világ valamennyi elemét.”³²

Ahol pedig ellentmondások mutatkoznak, a kategorizált rendezettséghez képest, ott úgy mond valami nem stimmel. ”A kategorizáció azt jelenti, hogy egyrészt képesek vagyunk egymástól fizikailag eltérő dolgokat csoportosítani, hasonlóként, azaz azonos kategóriába tartozóként kezelni, másrészt fizikailag hasonló dolgokat képesek vagyunk elkülöníteni egymástól. A központi idegrendszer egyik kulcsfontosságú

³⁰ Vámos, 2003. 332.o.

³¹ Bergson, 1930. 3.o.

³² Feibleman, 1958 145.o.

feladata, hogy a környezet ingereit megkülönböztesse, így lehetővé téve az organizmus számára a differenciális választás lehetőségét”³³

Ez a „kis” differencia az, ami engem mindig nagyon érdekelt. A differencia logikai tulajdonság, amennyiben a differencia az, „ami nem áll rendelkezésre”³⁴ *Feibleman* kritikai tanulmányában (1958) felhívja a figyelmet, hogy *Wittgenstein* a „*Logikai filozófiai értekezés*” (2004) 2.02331. cikkelyében differencia meghatározásához a „középpont kizárásának” technikáját alkalmazza. Ezt a szabályt *Gottlob Frege* a „*Philosophical Writings*” (1952, 195.o.) úgy határozza meg, mint a fogalmak éles határvonalainak egyik követelményét. Ha jól értem, ez nem más, mint a klasszikus kategorizálás logikus technikája, amely az azonosságokra és nem a különbségekre épít.

Analitikus hajlamom a valóságos, sokszor egyáltalán nem egyszerű logikus folyamatok pontos megfigyeléséhez és megértéséhez fűz. ”Nem a létrejött differenciáról van itt szó, inkább a tartalom mindenféle meghatározása előtt arról a tiszta mozgásról, amely differenciát produkál. A nyom - ez a differencia. Nem függ semmilyen érzékelhető teljességtől. Ellenkezőleg: éppenséggel feltétele.”³⁵

A teljességre törekvés olyan nagy korszakaiban, mint a reneszánsz nem okozott nehézséget, hogy a teljesből, az egészből, kivonva mindazt, ami logikus és rendelkezésre áll - a maradékot, mint nyomot a mikrokozmoszban meglássák. *Charles B. Schmitt* reneszánsz filozófiáról írt vaskos kötetét (1988) tanulmányozva különösen a mágiát, misztikát és okkultizmust érintő fejezetekben találunk érdekes példákat. A misztikus „egész” reneszánsz fogalmának tanulmányozásához Schmitt kimerítő írásához *Roob* a közelmúltban több európai nyelven is kiadott „*Alchemie und Mistic*” (1996) című munkájában találunk bőséges képanyagot. Schmitt könyve terjedelme ellenére nem nehéz olvasmány, mintegy igazolva, hogy a teljességre törekvés milyen nagymértékben segíti az egyes részterületek megértését:

Iamblichus számára a természeti tárgyakkal mágikus erejük van pontosan azért, mert jelei vagy nyomai az isteni vagy démoni jelenlétének, amelynek a cselekedetei

³³ Kovács, 2003. 202.o.

³⁴ Feibleman, 1958. 62.o.

³⁵ Heller, 2003. 97.o.

automatikusak, nem kényszer alattiak, vagy mesterkéltek a mágus céljaitól és törekvéseitől.

Plotinus szerint a lélek köztes a test és a gondolkodás között. A forma mágikus csomópont az anyag és az értelem között. Eidos formát és fajt is jelent. Az anyag alacsonyabb rendű, az anyag nélküli, magasabb rendű forma. Ez a magasabb rendű forma a figura, alak vagy képkalkotás. A világegyetemet egy táncoló figurához hasonlítja, mozgó testnek tekinti, amelyik gesztikulál. *Plotinus* a szójáték kidolgozott szövegébe nem csak a gesztust, hanem az alakzat, formáit, alakját vagy mintáit is beleértette. *Plotinosznak* minden mágia természeti mágia volt, az őt követőknek már koránt sem.

Ficino ezt a problémát jobban értette, mint kortársai. Az összetett objektumokat *Ficino* úgy írja le, mint az anyag és a forma (hylomorfikus) egységét. Ugyanannak az elvnek eltérő aspektusai a szubsztanciális forma és a specifikus forma.

Az alak véletlen és nem lényegi, még ha olyan is mintha lényegi lenne. Meghatározza az egyed mesterségesen kialakított kompozícióját, mert az alak vagy körvonal adja az egyed természetes kompozíciójának legtöbb információját. A figura egy kvázi szubsztancia.

Az anyag tulajdonsága, amely nélkülözhetetlen a mágus számára a *qualitates occultae*, rejtett minőség, megkülönböztetve a megmutatkozó tulajdonságoktól. A természeti mágia minden természeti erőre úgy tekint, mint természetes és égi, és fáradhatatlanul vizsgálja az összefüggést ezek között. Titkos erőket rejtve és tartalékolva a természetben. A természeti dolgokat úgy tekinti, mint sajátkészítésű, kézzel készült ajándékokat.

Agrippa szerint a mágia művészet és praktikus technika egyben. Ragaszkodott a mágiának a teoretikus tartalmához is, a természet tanulmányozásának analitikus bázisához. A tanult emberek mágusok, mert filozofikusan és pragmatikusan is felfogják a valóságot, a világegyetemet. Ennek a tanult természeti mágiának a vizsgálatát bűnös démonikus mágiának ítélték. A mágus az, aki megérti a csillagok erejét, letapintja és megérzi a természet (rejtett és tartalékolt erejét) titkos és ismeretlen erőit. Ez a gondolat jellegzetes effektusa a mágiának, és tartalma *Agrippa*

leghíresebb könyvének az Okkult filozófiának. *Count of Mirandola* megfogalmazásában „Csak a teljesen szabad ember a mágus.”³⁶

A természetben mindennek megvan a maga fontos helye és szerepe. Mindennek gazdagon árnyalt tulajdonságai, külső és belső összefüggései, adják meg a maga jellegzetességét. A pontos megfigyelés, közvetlen érzéki tapasztalatszerzést, tapintható kapcsolatba kerülést feltételez. A világ kategóriákban ismerhető meg elv helyett, a világ az egyedek kapcsolatrendszeiben ismerhető meg gondolatát elfogadhatóbbnak tartom. A klasszikus kategorizálás - kizárva személyes kreativitásunkat - viszonylag gyorsan, tapasztalatszerzés nélkül megtanulható, átlagosan használható ismeretekhez juttathat bennünket. A vizuális perceptuális kategorizáció, más néven mentális kategorizációs elméletekben az előzetes tapasztalat, az egyes elemek kategóriatér-beli helyzete, egymáshoz és az egyes jelentős tulajdonságokhoz való viszonya tárolódik el, és nem csupán néhány prototípus. „A legtöbb ilyen elmélet a perceptuális kategóriákat egy multidimenzionális „kategória” vagy „hasonlósági térben” csoportosuló elemek egységének tekinti. Az absztrakt tér egy koordináta rendszer, melynek dimenziói az egyes jellemző tulajdonságok volnának. A kategória egyes tagjai ebben a többdimenziós térben egy-egy pontot foglalnak el.”³⁷

„Az „Indra hálója” buddhista allegóriája, az univerzumot átszelő szálak végtelen hálójáról beszél, ahol a vízszintes szálak a téren, a függőleges szálak az időn keresztül haladnak. A szálak minden kereszteződésénél egy személy van, és mindegyik egyén egy kristálygyöngy. Az „Abszolút lény” tiszta fénye megvilágítja a gyöngyöket és behatol mindegyik kristálygyöngybe. Mindegyik kristálygyöngy nem csak a hálóban lévő összes többi kristály fényét veri vissza – hanem a világegyetem minden visszaverődésének minden visszaverődését.”³⁸

Ebben a térben minden egyes kereszteződési pont egy középpont. Új megvilágítás, új nézőpont, új kontextus, a mentális vagy perceptuális kategória térhez hasonló pillanatról pillanatra változó képekkel és jelentésekkel. Ez a tér végtelen számú középpontot feltételez.

³⁶ Schmitt, 1988. 282.o.

³⁷ Kovács, 2003. 206.o.

³⁸ Hofstadter, 2002. 258.o.

Eliade megközelítésében (1965) a középpont a szent zóna az abszolút reális hely. Ahogyan a többi abszolút reális szimbólum (életfa-örökélet, forrás-fiatalság) szintén a középpontban helyezkedik el.

„A középpontba vezető út nehéz. Az expedíciók kíváncsiak a labirintusra, a kereső középpontba kerülésének nehézségeire, saját maga megtalálásában. Az út meredek, kockázatos és veszélyes szertartás a profántól a szentig, az egyszeri és illúziószerűtől a reális és örökkévaló felé, a halottól az élő felé. A középpont azonos a felszenteléssel és a kezdetivel. A szent hegyek a világ közepén vannak. Találkoznak a mennyel és a pokollal. Golgota a világ közepén van, a kozmikus hegy tetején. Palesztina a legmagasabban fekvő ország. Ádám koponyája a kereszt lábánál van. A babiloni templomok, a jávai Borobuohur templom a kozmosz képére épült, mint egy mesterséges hegy, Zikkurat. A zarándokok megközelítették a világ közepét. Heterogén területről tiszta területre érkeztek. A városok és a templomok találkozási helyei a mennynek, a földnek és a pokolnak. Babilon a föld és a kreációt megelőző alantasabb régiók, a Káosz vízének találkozási pontja. Jeruzsálem köve mélyen fekszik az alantas vízben. A kozmikus hegy teteje nem csak a legmagasabb pont, hanem „köldök”, a pont, ahol a teremtés kezdődik. Az univerzum a centrális pontból lövellt szét. A középkori katedrális szimbolikusan rekonstruálja a szent Jeruzsálemet. Minden teremtés megismétli a világ teremtésének példáját. A kígyó a káoszt szimbolizálja ellentétben az Indra hálójával.”³⁹

„A termékenységi rítus kollektív orgia, amelyen maszkos ember reprezentálja az ősoket. A bűnök időszakos kiirtása visszaidézi az Őseredeti tiszta időt, amely magában foglalja a létrehozás lehetőségét. Az újév mitikus ismétlése a káosztól a kozmoszig vezető útnak. Évenként visszatérünk a káoszhoz. A keresztség azonos az öregember halálával, és az új élettel. Kozmikus szinten azonos az özönvízzel a kontúrok eltörlésével, a formák összeolvadásával, és a formátlanságba való visszatéréssel. Ádám, az új kreáció, az ős-káosz feletti győzelem, a stabil formák megjelenése. Az élet regenerációja, a Cosmogony megismétlése. A periodikus megújulás szimbolikáját a mezőgazdaság előtti időkben is megtaláljuk. A Karácsony utáni 12 nap a „kép” a minta az év napjaira. Az aratás után a nyár közepén

³⁹ *Eliade*, 1965. 53.o.

visszatérés történik a káoszba. Az orgia-szerű káosz visszatérés az eredeti egységbe, ahol nincs mérték kontúr és távolság. A tűz rituális kioltása véget vet a létező formának, hogy helyet adjon egy új forma megszületésének, amely egy új teremtésben jön létre. Az indiánok sohasem dolgoztak ki Cosmológiát és újév naptárat, történet nélküli metafizikus térben élnek. Keleten „Róma vége” és az újrakezdés az alapvető pont.”⁴⁰ „Az élet nem javítható meg, csak újratehermenthető. Egy új-éra következik, új-éra nyílik meg minden új házzal. Minden konstrukció egy új kezdet.”⁴¹

„Mircea Eliade mondta, hogy a régi keleti gondolkodás számára nem létezett az idő és az időtlenség kettőssége. A létet egységben, folyamatosságban és harmóniában élték meg. Eliade szerint a szövés jelképezte ennek a világnak a szerkezetét és benne az emberét. Minden létező bele van szöve a világ rendszerébe. A világ, hatalmas szövetét az idő alkotja és az idő, a lét fonala köt össze mindent. Indiában a mitrák az egyetemes eszmerendszert a tantrák pedig az érzékek általi megértést és gyakorlással történő elsajátítást képviselik. A mitrák fonala a tantrák szövetével együtt az univerzum teljességét egységét jelenti. A textil jelképezi a világot, a teremtés aktusát, a világ egységét. Saját magunkat szőjük szövetté. A szövő ember felismeri, hogy nem csupán egyén, hanem az egyetemes szövedék része. A szövetben megtapasztaljuk az emlékezést az egységre.”⁴²

Ma már az egyedek és csoportok közti ösvények adják a fejlődés lehetőségét és a szubjektum hatása sokkal messzebb ér, mint valaha is gondoltuk volna. Nyilvánvaló, hogy a világ egy totális kapcsolat folyamat. *Popper* még úgy fogalmaz (1972) a sok egyéni értelemre fölosztott tudást lehetetlen központosítani. Az információ robbanás évszázadán túl az egyén kibontakozásának és egyben manipulálhatóságának eddig nem sejtett lehetőségei nyíltak meg. *Popper* emlékeztet arra (1972), hogy az alaklélektannal analóg alakfilozófia nem elég az egész megragadására. A fizikában hasonlóknak látszó körülmények igen különbözőek is lehetnek. A hálózatba kapcsolt elemek láthatatlan szabad vegyértékei ellenőrizhetetlen irányokban aktiválódhatnak.

⁴⁰ *Eliade*, 1965. 81.o.

⁴¹ *Eliade*, 1965. 76.o.

⁴² *Ito Tosiharu* professzor, Tokioi Zenei és Szépművészeti Egyetem. Szövegkiemelés az Iparművészeti Múzeum 2003-ban megrendezett Japán textilképzésének kísérő szövegéből.

Minél több információt gyűjtünk valamiről, annál érzékenyebben határozhatjuk meg, s minél árnyaltabban kategorizálunk, a kategóriák száma növekedni fog, és ha igazán pontos adatokat szolgáltatunk az egyedeokról, a kategória fogalom eltűnik és helyébe a mozgékony „kapcsolat” fogalom kerül, amely már szinte semmiféle információvesztést nem tűr el.

Az egyszerű mennyiségi lehetőség, melynek nyomán a kapcsolatteremtés elvben, a valóság minden egyes eleme között létrejöhet, a civilizációt jóval érzékenyebbé, tér-időbeli tájékozódását rugalmasabbá, a valósághoz, a természethez közelebb állóvá teheti. *Hofstadter (2002) Roger Sperry „A tudat az agy és a humanista értékek”* című cikkéből találóan idézi “Az itt felvázolt agymodellben egy gondolatnak vagy eszmének a lehetséges hatása épp olyan valóságos, mint egy molekuláé, egy sejté, vagy egy idegi impulzusé. A gondolatok gondolatokat hoznak létre, és újabb gondolatok kifejlődését segítik elő. Kölcsönhatásban vannak egymással és a többi szellemi erővel, amelyek ugyanabban az agyban, a szomszédos agyakban, vagy – hála a globális kommunikációnak – a messze távolban lévő idegen agyakban vannak. Ugyanakkor a külső környezettel is kölcsönhatásban az evolúciónak egy olyan robbanásszerű fejlődését hozzák létre in toto (teljes egészében), amely messze túlmutat mindazon, ami az evolúció színpadán eddig feltűnt, az élő sejt megjelenését is beleértve.”⁴³

Kérdés azonban, Bergson álláspontjához visszatérve, hogy az „eszmék” kölcsönhatásban vannak-e még a „külső környezettel”? Vannak-e még valós tapintási látási tapasztalataink, amelyek cselekedeteink értelmét megszabják? Képeink valós képek-e, melyeket a harmadik dimenzióban tapintottunk le, vagy a modellek és fotográfiák síkba transzponált „jelei” csupán?

A szövetek képei

Individuális kifejező szándékok a kortárs kárpitművészetben

A kérdést illetően szembesülnünk kell provinciális léptékű hagyományainkkal, mindenekelőtt *Ferenczy Noémi* hiteles művész-szövő életművével. A kortárs

⁴³ *Hofstadter, 2002. 258.o.*

törekvésekben, a kommunikáció eszközszerének kiszélesedésével, a kárpitművészet művelésének éppen ez a személyes közvetlenségű módja, a személyre szabott lépték erősödött fel. A szövésben a személyes jelenlét, a műfaj individuális képességeinek határozott megnyilvánulása, a művész kéznyomának grafológiai szintű érzékelhetősége kapott hangsúlyt. Az utóbbi két évtizedben a művészi függetlenség szimbólumává emelkedett kisműhelyek személyes légköre teremtett eltérő értelmezést és érezhető elmozdulást a képzőművészet felé. A művek méretei is némileg alkalmazkodtak az individuum teherbíró képességéhez. Ilyen természetű műveket lehetetlen nagy közös műtermekben létrehozni.

Ennek a műfajnak sohasem volt itthon számottevő műhelykultúrája, *Campbell* szerint (2002) már *Zsigmond* 1414 és 17 közötti francia, burgund, és angol utazásáról hozott Budára arrasi szövőket. Lehet, hogy *Zsigmond* szándéka egy hazai szövőműhely létesítése volt, ennek megvalósulásáról azonban semmit sem tudunk. *László Emőke* (1980) *Clays Davion* arrasi kereskedő nevét említi, aki hosszú itt tartózkodása alatt inkább csak kárpit-vásárlásokat és javításokat vezethetett. A magyar főrendek és a nemesség szép számban birtokolták a flamand és flandriai műhelyekből kikerült sorozatokat, amelyeket a történelem viharaiiban az évszázadok során szinte teljes egészében elveszítettünk. Egykori kárpitjaink részint *Ausztriai Margit* és *Magyarországi Mária* németalföldi helytartóságának 1510 és 1565 közötti időszakából származtak. *Oláh Miklós, II. Lajos* titkára, aki 1542-ig Mária királynéval a Németalföldön tartózkodott, egri püspökségének idején szép gyűjteményt épített. *Bethlen Gábor* kastélyainak berendezéséhez tartozó 14 flamand és flandriai sorozat 120 darabjának legnagyobb részét felesége *Brandenburgi Katalin* örökölte és 1636-ban más műkincsekkel együtt kivitte az országból. *Gróf Esterházy Miklós* kincstárában is szép flandriai sorozatokat tartottak nyilván. A Wesselényi-féle összeesküvést megelőző és az azt követő vagyonek Kobzások, a kastélyok és kincstárak kifosztása nyomán keletkezett veszteségeket „felmérni sem tudjuk” írja *László Emőke* (1980). Az Iparművészeti Múzeum tudatos gyűjtőmunkájának és áldozatos vásárlásainak ellenére is egykori kárpit-kincseinknek ma csupán elenyésző töredéke található meg a magyar gyűjteményekben.

Akár egyetlen valóban alkotószellemű műhely fenntartása, felsőfokon képzett szövők oktatása, a technológia „tisztántartása” mindig meghaladta a magyar befogadói oldal igényeit és egyben befektetői kapacitását is. A századforduló Gödöllői-műhelyében is érzékelhetjük ezt az ellentmondást. William Morris középkori romantikával átítatott forradalmi nézetei, narratív fantáziája, teológiai és építészeti ismeretei, dekoratív törekvéseivel keveredve máig nagy hatással vannak a művészek és a kritikusok egy részére. „Éppen a középkori kárpitokat illetően a helyzet sokkal komplexebb és érdekesebb volt, mint ahogyan azt Morris részben dekoratív részben narratív elképzelésében interpretálta.”⁴⁴ Morris jól látta, a gépies munkavégzés kreativitást és motivációt nélkülöző elidegenítő hatását az egyénre és a társadalomra egyaránt. A társadalom élő kohézióit az individuum kreativitásában vélte felfedezni. Bár törekvésében több mint száz évvel előzte meg a korát, a kárpitműhely létrehozásában és működtetésében azonban ő is inkább engedelmeskedett a technológia diktálta észjárás és a korára jellemző specializáltság szabályainak. (Fiell, C. És P. 1999.) Morrisnak nem sikerült az ideáinak megfelelő formát a középkori hagyományok ápolásában maradéktalanul megtalálnia. A kulturális globalizáció hangulatában talán az sem hangzik meglepően, ha azt mondom Ferenczy Noémi személyes habitusában sem egy középkori, hanem inkább egy pre-Columbiai szövő inkarnációját fedezhetjük fel. Zsenialitása éppen abban állt, hogy Morrissal ellentétben nem gondolkodott manufaktúrában. Minden bizonnyal már korai párizsi tanulmányútján megérezte, hogy a középkori műhelyek - manufaktúrák lévén – a maguk korában az iparszerű gondolkodást testesítették meg. A kárpitművészet a szocializmus idejében, az abszolút hatalmi formációk műhelyszellemét öltötte magára, így némileg, hasonlatossá vált az európai uralkodóházak hatalmi reprezentációjának formalizmusához. Az idea és a forma igen közel esnek egymáshoz.

A kortárs művekben a szerző individuális jelenléte fokozottabb. A saját műhely, a saját kéz érintése, a saját arc, a hitelesség bizonyosságát is jelenti egyben. Nagyobb műhelyek létesítésekor óhatatlanul fölmerül a műhely befolyásmentes fenntarthatóságának kérdése. A hatalom körül kialakuló reprezentatív érdekrendszer,

⁴⁴ Campbell, 2003. 10.o.

a kárpitművészet nagy korszakaiban a központosított hatalmak közreműködésével finanszírozott üzletet irányította. Ezzel szemben a saját műterem izolált körülményei között a kárpitművészet szakavatott és elkötelezett művelői a művészi megismerés és a személyiségfejlődés analitikus szintjére lassított folyamatainak részeseivé váltak.

A világ képzőművészeti közegének kísérletező kedvű sokaságában a kárpitműfaj minden bizonnyal a szintetizáló hajlamú kisebbséghez tartozik. Kialakulásának kezdeteitől szakadatlanul konkrét művek létrehozásával kísérletezik. Ismerve korunk természetét e megkülönböztetett érdeklődés a szövés érzékeny kép közelségének s a művekbe fektetett perszonális energiának egyaránt szólunk. A műfaj hazai művelőinek megnyilatkozásai a szövés vitathatatlan klasszikus értékei, és mindenek fölött lassúsága bizonyos értelemben tényleges „tehetetlensége” egyértelműen konzervatív irányba vitte. Feladatát a klasszikus értékek átmentésének kulturális missziójában látja. Ebben az értelmezésben a kárpit valóban egyszerűen szövött képet jelent.

A kortárs teoretika kárpitnak tekint minden olyan szövött tárgyat, amely kötéstaniilag vetülekarcú ripszkötésben, megszakított vetésekkel, kárpitszövőszéken kézzel készül. (Bennett, 1992) Ez a tudományos tömörséggel megfogalmazott állítás bizonyos szempontból kifejező, amikor azt mondja „vetülekarcú”. A kárpit technikai meghatározásában szereplő „vetülekarcúság” azt jelenti, hogy a szövet hálózatainak vízszintesen elhelyezkedő szálai - a kézzel bevitt szálak - „a vetülek” tömören, sűrűn fedi a nagyon erősen megfeszített függőleges szálrendszert, amely tulajdonképpen vázat és szokatlan keménységet ad a szövetnek. Ez az igen erős feszültség teszi lehetővé, hogy a vetülekrendszer különösen nagy szabadságot élvezzen. A két szálrendszer jellegzetesen kiegyenlítettlen. A feszítőerő mértéke határozza meg a szövet lehetséges tömörségét. A függőleges szálak húrozatszerűen feszes kontúrokat szabnak a készülő szövetnek. A függőleges dimenzióknak ez a mozdulatlan merevsége és a vízszintesen beépülő szálak lágy hajlékonysága együttesen hozza létre a szövetkészítésnek azt a módját, amelyben a kép ilyen nagy szabadsággal mutakozhat meg.

A technikából történő elindulás a kárpitművészet esetében több szempontból is zavart okoz. A technika kiemelése a műfaj specifikálásakor azt sugallja, hogy a műfaj

minTEgy kihasználta a „meglévő technikai adottságokat”. Pusztán a technika azonban nem indukál semmit. A műtárgyak szellemi tartományokban születnek, ideák irányítják létrejöttüket. Ideák kellettek, amelyek mindezeket az elemeket magukhoz vonzották, és működésbe hozták. Ennek az együttes mozgásnak, az összetevők változásának alapos megfigyelése segíthet a szövet toposzának megértésében. Az egymás után létrejövő csekély változásokban nyomon követhetjük a megformálódás egészét.

” Mert azaz én, amely nem változik, nem is tart, és az a lelkiállapot, mely önmagával azonos marad, míg a következő állapot be nem helyettesíti, az sem tart jobban. Akkor már hasztalan sorozzák ezeket az állapotokat az őket megtámasztó énen egymás mellé. Ezekből a szilárdra fűzött szilárdakból folyamatos tartam nem lesz soha....de ami magát a lélektani életet illeti, úgy amint azaz őt elfödő szimbólumok alatt gördül, arról minden nehézség nélkül észleljük, hogy annak az idő az alapszövege. Aminél nincs ellenállóbb sem vaskosabb anyag.”⁴⁵

A szövött szerkezet megértéséhez, alaposan vissza kell mennünk az időben. Az emberiség kultúrtörténetének a kezdeteire megyünk vissza, de nem csak ráfókuszálunk és kiemelünk valamit az emberiség történetének „elejéről”, hanem éppen ellenkezőleg, több tízezer év történéseit próbáljuk sűrítve rekonstruálni. A kárpitművészet egészét próbáljuk tekinteni, ezért nem mondhatunk le tízezer éves történetének első kilencezer évéről. A fejlődésnek azokról az állomásairól beszélek, amelyek olyan régen történtek meg, hogy már nincsenek eleven tapasztalataink létezésükről, kontúrjaik homályosak, jelentőségük fedett.

„A jégkorszak utolsó periódusában, a 130 000 évvel ezelőtti időtől az utolsó jégolvadás közötti periódusban, valami rejtett dolog történt, a Homo-sapiens vadászcsapatokba verődve a Föld területén, igazából emberré vált. Ők, -mi- új eszközöket találtak fel, rituális gondolatokra jutottak és művészekké váltak.”⁴⁶ Az ábrázolás igénye és a szövött szerkezet elve együttesen jelenik meg már az Őskorban. A textil anyaga nem időtálló ilyen mértékig, nincsenek ilyen korú konkrét textil emlékeink.

⁴⁵ Bergson, 1930. 10.o.

⁴⁶ Gore, 2000. 91. o.

Az őskorból ránk maradt különös színpadképek az elejtett és részben „elfogyasztott” állatok jégkorszaki maradványai között, hámszövetbe maródott hálónyomokat találtak. A háló lenyomatából, arra következtethetünk, hogy ismerték a szerveződésnek ezt az alapvető elvét.

Hasonlóan érdekes korai emlék a hetvenezer éves hálókarcollal ellátott okker darab⁴⁷, amelyet a dél-afrikai Blombos Cave-ben találtak. „A szabályos hálókarcolatok, a korai szimbolikus gondolkodás bizonyítékai. Hasonlókat a későbbi jégkorszakbeli francia területeken is találtak.”⁴⁸ Ez a tárgy szimbolikusan ábrázolja a háló kereszteződési elvét. Az idea megelőzi a tárgyasulást. Különös szépsége a leletnek, hogy a karcollat a festékanyagként használt okker hordozza.

A szövetté szerveződés elve a pre-Columbiai szövőkultúrában

„Mindaz, amit mi szobroknak, metszeteknek, szertartásoknak és hasonlóknak nevezünk, egykor egyszerűen a valósághoz tartozott, amely valóságnak mágikus struktúrát kölcsönzött az a tény, hogy a különleges hatalmak hordozóinak tekintett különleges dolgok sokszoros jelenlétre voltak képesek: de azután olyan dolgokká alakultak át, amelyek ellentétben állnak a valósággal, mintegy kívül kerültek és szembefordultak vele, miközben a valóság is ennek megfelelően átalakult és elvesztette varázsát az emberek szemében. A műalkotások olyasfajta reprezentációkká lettek, amilyenek ma a nyelvet is tartjuk, bár egykor a nyelv, a szavak is a valóság mágikus elemei voltak s részesedtek azoknak a dolgoknak a szubsztanciájában, amelyek a mai gondolkodásunk szerint pusztán extenziójuk alkotóelemei”⁴⁹

Sperber állítása szerint (1975) azok a gyakorlatok, amik hiten alapulnak nem a csoport sikertelen vagy téves racionalitással végrehajtott megoldási kísérletei. A primitív hitek nem feltétlenül elrontott racionális gondolatok, amelyek az azonosság, az okviszony és a tények zavarain alapulnak. Az Andok perspektívájában a köztes lét, például hogy egy ember egyszerre tartozzon egy állatfajhoz is, nem az identitás

⁴⁷ Lásd: *Gore*, 2000. 100.o.

⁴⁸ *Henshilwood*, 200. 101.o.

⁴⁹ *Danto*, 2003. 81.o.

félreértése, hanem egy alapvető részvételnek és a megegyező jelenlétnek a legkorábbi időszakról jellegzetesen megnyilvánuló formája.

„A világ leghosszabban regisztrált csaknem tízezer éves textil kulturális jelenlétének első emlékeit az Andok hegyvonulatának magasan fekvő üregéből a Guaterrero Cave-ből előkerült kosárdarabkák és kötelek jelentik⁵⁰. A stratégiai elhelyezkedésű hegyi útvonalak mentén bőséges növény és állatvilág övezte víz közeli barlangnál termesztett növényeket fontak, hurkoltak és kötözték, használható tárolóedények céljára. Az első fonott kosarakon nem volt minta. A technika azonban kidolgozottnak hatott. A kötél egyenletes volt azt sugallva, hogy ezek nem az első kísérletek lehettek szálak anyagok feldolgozására.,⁵¹ Fontak, hurkoltak és kötözték, különféle metódusokat használtak, anélkül, hogy ehhez bonyolultabb eszközt szerkesztettek volna. Használati tárgyakat készítettek és metódusaikban a kereszteződés elvét használták. Tárgyaikhoz struktúrákat konstruáltak, hogy életüket könnyebbé, kényelmesebbé tegyék. A Guitarrero Cave 1969-es feltárásából származó emlékeket *Lynch* a Cornell egyetem antropológusa (1980) dolgozta fel. A feltárásból származó 324 darab korai szövött emlék között már találhatunk vetülékarcú ripszkötésben készült töredéket.⁵²

A térség archeológiai feltárása során a szimbolikus létezés és az ábrázolás számunkra meglepő darabjai kerültek elő. ”Hosszú életű pánamerikai gyakorlat kezdetét érzékelteti az időszámításunk előtti 5000-ből előkerült állatbőrbe gondosan becsomagolt és kötéllel átkötött kőkaparó,⁵³ védelmező, megszentelő és életre keltő erőt nyerve, a becsomagolás által”⁵⁴ A csomagolás: fedést, eltakarást, megóvást, egyben szellemi erővel történő felruházást jelentett. A csomagolás folyamatában a külső karakter belsővé válik, titkossá és szentté. Az észak chilei Chinchoras területéről származó mesterséges múmiák⁵⁵ archeológiai és antropológiai feltárása nagyban segíthet bennünket az emberi művészetnek nevezett tevékenységeinek megértésében.

⁵⁰ Lásd: *Lynch*, 1980. 253-256.o.

⁵¹ *Stone- Miller*, 1997. 17.o.

⁵² Lásd: *Lynch*, 1980. 280.o.

⁵³ Lásd: *Moseley*, 1992. 64.o.

⁵⁴ *Stone- Miller*, 1997. 18.o.

⁵⁵ Lásd: *Arriaza*, 1984. 48-51.o.

A Chionchorro szándék a test megtartására mélyen vallásos gyakorlat, szinte imádságnak tűnik a kidolgozottságnak az a különleges módja, ahogyan a családtagjaik számára a túlvilági átlépést előkészítették. Radiocarbon vizsgálatok szerint az időszámításunk előtti 5000 körül kezdődő és mintegy 3500 éven keresztül folyamatosan regisztrált halotti kultuszt a gyermekeik elvesztése fölötti érzelmi aktivitás motiválta. Az első múmiák gyermekek, csecsemők és nem ritkán magzatok testeit őrizték meg.⁵⁶ Később ezt a gyakorlatot a teljes felnőtt lakosságra is kiterjesztették.

Arriaza (1995) ismerteti azt a hosszú bonyolult és fáradtságos folyamatot, ahogyan a mesterséges múmiákat kidolgozták. A meleg és egyben párás éghajlati körülmények között a testek előkészítését és kidolgozását haladéktalanul meg kellett kezdeni. Szakavatott anatómiai munkával eltávolították az izmokat és belsősegeket, a bőrt. A természetes körülmények között is jól mumifikálódó részeket, - a kézfejet és a lábfejet - megtartották. A lágy részeket elégették, és később a hamvakat a múmia készítésekor felhasználták. A csontokat összeillesztették, majd kötelekkel és nádpálcákkal helyreállították. A belsősegeket szálas-anyagok felhasználásával, tömással pótolták. Formára készített, tokszerű gyékény huzatba varrták, végül agyaggal kenték be, körömábrázolással és halotti maszkkal látták el. A csontok köré négy egymás fölötti réteget építettek, eltérő anyagokból és eltérő technológiával. A sikeresen megszépített testszobrot, amely igazán multimédia konstrukciónak nevezhető, gyakran a föld felett tartották, mint élő családtagot.

A megtartott emberi testnek szóló tisztelet, folytatódott az inka időkben is, amikor a királyi múmiákat úgy kezelték, mintha élnének. A szimbolikus létezéssel való együttélés, az ősök szellemének járó mélységes tisztelet, a rekonstruált forma és az újra összeállított szerkezet megtartása révén érvényesült. A dekoratív halotti maszkok individuális jellegzetességeket közvetítettek. A folyamatosság nélkülözhetetlen eleme, az elődök, a származás és hovatartozás kézzelfogható, megtapasztalható közelsége tűnik szembe az individuum gondos számontartásának ebből a gyakorlatából. Közvetlen kapcsolatukat az állandónak hitt szellemvilággal, a test művi újrateemtése, és a „kontúr” megtartása jelentette. A gondosan preparált

⁵⁶ Lásd: *Arriaza*, 1984. 112-113.o.

testeknek „használtaniuk” kellett, hogy a szellemek visszatálhassanak visszaköltözhessenek, visszajárhassanak eredeti lakóhelyükre. A maszkok szájnylása az ősi tányérmaszkok kör alakú nyílásához hasonlóan a lélek zavartalan közlekedésére szolgált. A Chionchorro halotti kultusz időben bizonyítottan megelőzi az egyiptomi gyakorlatot, de figyelemre méltó az is, hogy az eljárás csaknem négyezer éven keresztül az egész társadalomra kiterjedt. Mondhatjuk, hogy a Chionchorro társadalom világképét ilyen hosszan regisztrált közvetlen anatómiai gyakorlat, anatómiai tapasztalat is alakította.

Ebben a kultuszban annak ellenére, hogy eltávolították az izmokat, belsőségeket és az agyat nem gyakoroltak kannibalizmust. Az óceán bőséges fehérjéhez juttatta a Chionchorro családokat, a kannibalizmus pedig nagyon gyakran az éhezéssel és a nélkülözéssel köthető össze. Sokkal valószínűbb a halottól való energiák és más szükséges tulajdonságok megszerzésének szándéka rituális kannibalizmus formájában. „Jézus véréből inni bor formájában, és a testéből enni ostya formájában, szimbolikus formában újjászületni vele, a rituális kannibalizmus szimbolikus keresztény gyakorlata.”⁵⁷

A mostoha földrajzi adottságok, a személyes egymásrautaltság és egymásmellé rendeltség a kölcsönösség igen magas fokát hozta létre. Minden egyes személy, családtag, egyenrangú szerepet kapott a túlélésben. Eszerint bántak élőikkel és halottaikkal is. Az ember, kapcsolatot szeretne tartani vélt vagy valós őseivel, elvesztett családtagjaival vagy szeretteivel, mindenekelőtt képmások formájában. Ezek a különös arte-faktumok részben eredetiek, hiszen a „szerkezetet” megőrizték, ha nem is olyan bravúrosan, ahogyan azt csaknem egykorú egyiptomi társaik, melyek hieroglifák sűrű soraiba burkolózva léptek át az örökkévalóságba. Az elveszített szerves részeket az Andok szélsőséges éghajlatában ténylegesen az életet, a túlélést jelentő szálas-anyagokkal, gyapottal és gyapjával pótolták. Együtt éltek velük, ahogyan mi mai emberek szobrainkkal és képeinkkel élünk együtt.

A textilképek első darabjait az utolsó jégkorszak elfedi előlünk. A késő Lític periódus emlékei a szó szoros értelmében elmerültek az utolsó gleccser olvadáskor, amikor a tenger beborította a dél-amerikai öblök legnagyobb részét. Az

⁵⁷ Arriaza, 1995. 147.o.

időszámításunk előtt háromezerben felbukkanó első képek szimbolikája számunkra mai emberek számára is hallatlanul érdekes összetett jelentések hordozója.

„Az Andok kultúrájának Cotton Preceramic területei időszámításunk előtt 3000-1800 között, a környezeti stabilizáció után a textilművészet területén hatalmas fejlődést mutatnak. A szerény halászfalu Huaca Prieta trágyadombja használt és kidobott pamut és sodort alapanyagok lelőhelye volt. A fáradhatatlan munkával összeillesztett töredékek grafikailag hallatlan összetett mintákat tartalmaztak. A mintázott textil töredékek fonással, szövőszéken kívüli technikával készültek. A viszonylag egyszerű technika mellett a végső kompozíció messze nem egyszerű. Oldalra fordított fejű sasok, kétfejű madarak, rákok melyek kígyóvá változnak és más tekeredő képek a jellemzőek.”⁵⁸

Ezek a textilek, a szakavatottak számára sem fejthetők meg könnyen. Az eltérő minőségek integrációja és a nem lineáris szerkesztés szokatlanul bonyolult együttest eredményeznek.⁵⁹

„Nem ezek az első mintázott anyagok, de ezek reprezentálják legjobban a szövőszéken kívüli technikák magas színvonalát. Ezek a textilek korai bizonyítékai az összetett jelentések összetett ábrákon keresztüli megjelenítéseinek. Egyik darab, fényképes rekonstrukciója, kiterjesztett szárnyú horgas csőrű sast ábrázol, felcsavarodott kígyóval a hasában. A beágyazott kígyó azt jelzi, hogyan ábrázolja a művész a valóság különböző rétegeit egyszerre. Az ábra tömören közli a ragadozó és az áldozat közti alapvető viszonyt. A cikk-cakk motívum vízszintes irányítottsága aláhúzza a művész képességét a végső forma elképzelésére és elárulja, hogy a kép oldalirányban volt elhelyezve fonás közben. Feltételezhető, hogy aki a fonást végezte szándékosan dolgozott ebből az irányból - bár függőlegesen jóval könnyebb lett volna - valószínű, hogy a jóval dinamikusabb cikk-cakk effektus közvetíteni tudta a verdeső szárny mozgását repülés közben. Ez a darab kiváló példája az Andok technikai korlátok közötti, hatékonyságának. Az esztétikai cél szentesíti a nehéz és körülményes eszközt.”⁶⁰

⁵⁸ Stone-Miller, 1995. 147.o.

⁵⁹ Lásd: Moseley, 2001. 108, 116, 117.o.

⁶⁰ Stone- Miller, 1995. 17.o.

Az összetett, tükrözött, elforgatott ábrák bonyolult jelentései, könnyen olvashatóvá válnak, ha párhuzamba állítjuk őket az Andok népeinek mindennapjaival.

Minden szimbolikus magyarázata tényekben fekszik. Minden nyelv a kifakult metaforák szótára. A metaforák idővel elhomályosulnak, az önhatalmú, öntudatlan, átláthatatlan konvencionalizmus masszájává válnak, de minden korai nyelv a költészet vibrálása és ragyog az öntudatlan képzelet, vagy álom játékától. A metafora működésének az a lényege, hogy a jelentéseket konkrét érzéki tapasztalatokhoz köti.

A metafora igazol egy tapasztalatot, ami konfliktusban van annak elfogadott kommunikációjával. Az igazság egy új kontextusa villan fel, miközben a megértés bizonyossága mögöttünk jár. A jó metafora igazát tehát bizonyítani is lehet. A metaforák igazolhatók, megismerhetők, mert közvetlen tapasztalatokon nyugszanak. A megváltozott jelentés, ami esztétikai élvezettel tölt el minket, ha teljesen véletlenül is, a megelőző használat következménye. Egy hasadás, felfeslés vagy kikopás a használt ruhán, mely hirtelen a meztelenségre, az „eleven szövetre” láttat. „A nyelv díszöltözéke a gondolkodásnak és a képzelet szövi ezt a ragyogó ruhát. Ahogy visszamegyünk az időben a nyelv egyre képszerűbb egészen gyermeki. Minden lelki tényező természeti szimbólumokkal ábrázolt, megjelenített.”⁶¹

Egyedülállóan szélsőséges földrajzi elhelyezkedés és klimatikus viszonyok, a társadalom tagjainak nagyfokú egymásra utaltsága, a szabad ég alatt végzett munka kiszolgáltatottsága az öblök halászatból és a fennsíkok mezőgazdaságból származó termékeinek kölcsönös szüksége hozta létre ezeket a bonyolult kapcsolatokat tükröző ábrákat. „A különös múmiák csontjainak elemzéséből kiderült, többek között, hogy a halász család tagjai 90%-ban a tengerből származó fehérjét fogyasztottak. A magasföldi családok gyermekei viszont gyakran szenvedtek vashiányban, mert nem jutottak elég fehérjéhez.”⁶² A rákból, kígyóvá alakuló megduplázott és elcsavarodott figura érzékletesen fejezi ki az öblök és a magas területek lakosságának együttműködési szándékát. A tenger és a föld birodalma kiegészíti egymást, megduplázza és átruházza erejét a szövet viselőjére.

⁶¹ Farrar, 1896. 9.o.

⁶² E. Moseley, 2001. 100.o.

A kezdetleges technológia ellenére, ezek a szerkezetbe épített ábrák korántsem egyszerűen díszítők. A komplex rajzolatok jelentésében benne feszül, bonyolódik, halmozódik egy társadalom fizikai létének alapja és teljes szellemi felépítménye. A materializálás folyamatában ez a jelentés épül a monokróm szerkezet minden részletébe, világosan érzékeltetve, hogy a művészi kifejezés magas színvonala nem származtatható technikai ismeretekből. A használati, díszítő, és ideológiai funkció „közös formában” realizálódik.

Ebben az időszakban még nem beszélhetünk szövőszékekről. A szövésen, vagy szöveten a szálaknak egy meghatározott kereszteződési elvét értjük, amelyet mai szemmel egyszerűen a kerítés-fonáshoz hasonlíthatnánk. Ezt az elvet az Andok kultúrájában különösebb segédeszközök igénybevétele nélkül is, nagyon hatékonyan használták fel esztétikai céljaik megvalósításában. A textúra, a szövés, a szövet kulturális evolúciójában mintázott szövet létrehozásához mindenekelőtt a szövés szerkezeti elvére és nem a szövőszékre, mint eszközre volt szükség. Az előbbieken bemutatott bonyolult képek, tervek vagy rajzok közvetítése nélkül, az anticipációnak egy igen magas fokán, jöttek létre.

Így vagy úgy materializálunk, ábrázolunk, egyben akaratlan időhatározót állítunk ábráinknak. A szövet nem volt mindig sűrű és többrétegű, a hosszanti szálak nem voltak mindig feszesek. Előfordult hogy a szerkezet kinyílt, átláthatóvá, átjárhatóvá, térbelivé, hálózatszerűvé vált. A felület hullámzott, gyűrődött, feslett, s néha a felhasadt cihából fölkavarodó pelyhek súlytalan lebegése takarta el az éles kontúrokat. A „nehézkedésnek” köszönhetően a pillanat boldog káosza egy idő után leülepszik, a rendszer sűrűsödik, szabályosságokat épít, erővonalakat húz, specializálódik, egyszóval termel.

A pre-Columbiai szövők „eszköze” amely a szálakat feszítette nem volt a szó mai értelmében szövőszék. A szövőszék alsó rúdját a hátukon átvett heveder, a felső rúdját pedig egy alkalmas faágon átvettet zsinór rögzítette. A feszítésnek és a lazításnak emberi határokat, emberi mértéket jelölve. A munka nem volt termelékeny és specializált. Gyönyörű példákat találhatunk a szövés, a hímzés, a festés, ma elképzelhetetlen technikai integráltságára. Ezek a Krisztus előtti 2000-től 1000-ig terjedő időszakból származó emlékek jelölik a különféle ma használatos

textiltechnológiák kialakulásának terminusát. Ebben az intervallumban találjuk meg a szövetre festett kép, a hímzés, és a csipke megfelelő ősállapotait is, amelyek valamennyien közös szerkezeti elvből a „szövelté” szerveződés elvéből származnak. Különösen érdekes, a mintázott szövet és a szövetre festett minta viszonya. A szövött kép médiuma a szerkezet, a textil anyaga csak transzfer. A festett kép esetében a médium a textil anyaga, a gyapjú vagy gyapot, amelyre a festék „köt”. A szövet csak transzfer.

Technológiai specializáltság ebben a korai időszakban nem jellemző. Az esztétikai cél érzékenyen kapcsolódik össze a tényleges funkcióval, amely hihetetlenül szellemesen és bonyolultan jelöli ki a felhasznált technológiát.

A pre-Columbiai kultúrában nem használtak írást, feljegyzéseiket különös módon elkészített húrozat zsinórjaira kötött csomók jelentették. Így történt a népszámlálás és az adózás adatainak nyilvántartása is. Szövött darabjaik elképesztően bonyolult mintázatainak sem voltak tervrajzai. A rajzolatokat a szövés szerkezeti információin keresztül örökítették tovább. Hosszú ideig úgy gondolták, hogy a mintázatok szellemes változatossága az átörökítésben véletlenül ejtett hibák következménye. Az utóbbi ikonográfiai kutatások azt bizonyítják, hogy a változtatások tudatos, szándékosan végrehajtott devianciák. A hatalom fokozatosan terjedve szerveződött és egyre keményebb rendszert alkotott. A szövet is egyre sűrűbb, súlyosabb, keményebb lett. A minták geometrikus, elvont, egyenes vonalú alakzatokba rendeződtek, amelyeket a szövők személyes érintése lazított, változtatott időről időre.

Az Andok szövőkultúrájának emlékei a szilárd és állandósult királyi hatalom idején is megőrizték emberi léptéküket. A kárpitszövésből készült legszebb Krisztus utáni darabok királyi öltözékek, elsősorban tunikák, méretükben is az ember kubusához alkalmazkodtak. Ahogyan *Rebecca Stone-Miller* leírja, (1995) a királyi hivatalnokok, mint eleven hirdetőoszlopok viselték a hatalom kötelező mintázatát. A jelképrendszer ekkorra már elvont dekoratív és sűrített mintázatú. A jelképek „visszakódolása” már nem, vagy legfeljebb áttételesen lehetséges. A mintázatban olyan sűrítések, nyújtások, kiemelések és tördelések jellemzőek, amelyeket ma a Photoshop képszerkesztő rendszerben is megtalálhatunk.⁶³

⁶³ Lásd: *Stone- Miller*, 2002. 146.o.

Templomaikon, nem lévén ablakok, a sötét belső terek többnyire díszítetlenek maradtak. Az erősen hierarchikus társadalom vezetői, a gyönyörű színű, dekoratív mintázatú, hihetetlen energiával elkészített darabokat, személyes hatalmuk reprezentációjaként, a sötét templombelsők gyér világítása mellett viseltek. Szertartásaikban a túlvilági hatalmakkal történő kapcsolattartás megszentetésének céljából, szimbolikus tartalmak megszemélyesítésének kellékeként funkcionált. A Nap jelmezei, a fény hordozta színek „képmásai” lehettek a sötét körszínpadon. Az ember hierarchikus egymásmellé rendeltségének dimenziótlan egyöntetűségében az esztétikailag fölmagasztosított csomagolás hitelesítette az Isteni megtestesülés kiválasztottságát.

Az ablaktalan pre-Columbiai épületek esetében az igazán nagyméretű dekoratív darabokat nem a falra, hanem a bejárat elé helyezték el. Az intenzív színhatásokra épülő laza szövésű figurális kompozíciókon a nap átsütött, ragyogó színhatásokat produkálva a belső terekben. A lehelet finom géz-szerű szövetbe szőtt mintázatok, lélegzet elállító technológia segítségével készültek. A szövethez ugyanis nem készült lánc. A mintázatot mindkét irányban függőlegesen és vízszintesen is a formahatároknál visszaforduló fonalrendszer építi fel. *Seiler* (1991) Ilyen szerkezetű szövet soha sehol máshol nem készült. A darabok az eltérő technológia ellenére kárpitok, mégpedig olyan kárpitok, amelyek a gótikus üveglak szerepét játszották el, egy tökéletesen eltérő kultúrában.⁶⁴

A kárpit, mint öltözék, térforma, eleven szobor előbb jelent meg a térben, mint síkművészeti alkotás a középkori templomok falain.

A képek szimbolikus természete. A reneszánsz kárpit.

„Rómát fölégették, de az új ideológia hajlékának is mintául szolgált a római patrícius otthona.”⁶⁵

„Pompei módszeres kiásása egy addig ismeretlen világot tárt fel előttünk: a latin ember magánéletét. Pompei és Herkulaneum romjaiból bontakozott ki sajátos típusaival és kifinomult művészetével e magánélet színtere, a római ház.

⁶⁴ Lásd: *Stone- Miller*, 1992. 89-90.o.

⁶⁵ *Voit*, 1943. 10- 11.o.

S, ha végigjárjuk e föltámasztott római háznak hűvös termeit, ámulva látjuk, hogy voltaképpen századokon keresztül ezt akarta az európai ember, ennek az intim fényűzésnek, ennek a zárt boldogságnak a nosztalgiája élt benne. Ezt építette és kereste a középkori kolostor kerengős chiostro-jában, a reneszánsz palota cortile-jében, a barokk kastély cour d'onneur-jében, a falusi ház ámbitusában. Pompei feltárása óta tudjuk, hogy a rómaiak nemcsak művészetet vittek a házaikba, de művészetté tették az ember és a mű közötti kapcsolatot”⁶⁶

A középkor céhes rendszerének névtelen kézművesei még valóban felsőbb hatalmak dicsőségére, nem pedig földi hatalmasságok szórakoztatására áldozták tudományukat. A legrégebbi európai gótikus kárpitokat német területen készítették a 13-14. században.(*Göbel*, 1933) A korai műhelyek észak-francia, mai belga és holland területeken helyezkedtek el. *Gobelin* a későbbi párizsi műhely alapítója. Az elnevezés máig védett, bár a műhely vidékre költözött, a gobelin elnevezés csak a párizsi műhelyben készült darabokat illeti. A kárpitművészet nagy európai korszakában, falakat, egész tereket beborító felületekről beszélhetünk. „*Borghese* a flamand műhelyek egyik későbbi vatikáni megrendelője, egyenesen textil környezetről beszél, amikor a falakat teljes egészében beborító kárpitsorozatokat rendel.”⁶⁷

A korai gótikus kárpitok közül kevés maradt ránk és szinte semmi a műhelymunka grafikus háttéranyagaiból vagy a művészi előkészítés közvetlen tartozékairól, az egyes munkák kartonjairól. A kárpitművészet egyik nagyszabású és részben épen ránk maradt emléke az a hat nagyméretű panelből álló sorozat, amelyet *Anjou Lajos* számára 1368-81 között *Jean Budolf* tervezett. A kiváló művész, Lajos bátyjának *V. Károlynak* az udvarában tevékenykedett. Jól dokumentált, hogy a tervekhez Károly híres könyvtárából származó 13. századi illusztrációkat használt fel. Szent János „Jelenéseinek Könyve” a középkori festők és miniátorok gyakori témája volt. A kárpit 98 képe szinte szóról szóra követi a Jelenések szavait.

⁶⁶ *Voit*, 1943. 8.o.

⁶⁷ *Delmarcel*, 1999. 14.o.

A sorozat megszövésével *Nicolas Bataille* párizsi műhelyét bízták meg, ahol 1373-1380-ig dolgoztak a sorozaton, amely hat darab, egyenként hat méter magas és huszonöt méter széles kárpitot foglalt magában.

A sorozat részben épen fennmaradt az Angers-i kápolnában.⁶⁸ Bizonyos részokról azt tartják, hogy *Lajos* keresztesei használták ceremóniáikon, amelyek Lajos császárra koronázását elősegítő kampány részeként működött. (*Campbell*, 2002)

A kárpitok rendkívüli mérete, a koraközépkori építészet sajátos dimenzióihoz alkalmazkodott. Az erődszerű épületek vastag falain a kárpitok azonban inkább a lélek épülését szolgálták mintsem a tényleges „hőszigetelést”. A fal és a szövet összefüggése nem egyszerűen csak lépték kérdése. A szerkezeti analógiák a kerítésfonás és tapasztás legkorábbi időszakáig vezethetők vissza. A korai falazatok alapkötéseinek elnevezései megegyeznek a szövésben használatos kötéstani szabályosságok elnevezéseivel, ezeknek legszebb példáit a római falazatok között találjuk meg.

A „kárpit” kifejezés mai értelmezésben textil burkolatot, bevonatot jelent. Egészen konkrét párhuzamokat találunk a korai bizánci építményeken, a külső és belső burkolatok között, az inkrusztáció és a mozaikművészet területéről. A párhuzam már a korai etruszk falfestészet időszakában is megfigyelhető, például a felületek tagolásának bordűrös megoldásaiban. (*Clarke*, 1991)

Az építészet fogalmában az egyéni és társadalmi reprezentáció legmagasabb formája mögött, ma már nem könnyen látjuk vagy érezzük meg a falak, és azokon keresztül az „egész épület” eredeti óvó, megszentelő funkcióját. A rejtőzködés, védekezés és megerősítés szándékait, a társadalmi lét egyik alapjelenségének, az átváltozás vagy megváltoztatás maszkoláson, burkoláson, keresztüli reprezentációját. A pre-Columbiai és a Kopt-keresztény kultúrában még észlelhető, és azonos eredőre az óvó megszentelő funkcióra vezethető vissza, a szövet és a falazat megegyező eredete, a „burkolat” mint a külső reprezentáció eszköze. Ekkor még szinte ugyanazokat az ábrákat láthatjuk, épületek falain, szobrok, domborművek, később inkrusztáció vagy mozaik formájában, amelyeket a hétköznapi viseleteken, vagy díszöltözéseken.

⁶⁸ Lásd: *Campbell*, 2002. 16.o.

A középkori kárpitsorozatok első darabjai imakönyvek és más vallási tárgyú szövegek illusztrációiból íródtak át a kárpit monumentális közegébe. A koraközépkori keresztény kultúrkör predikátumai „szimbolikus képekben” denotáltak. A szimbolikus gondolkodás, az annak megfelelő nyelv és szimbolikus ábrázolás, azonban koránt sem mindig egyszerű vizuális kódolás. Az ábrázolások szimbolikus szövevénye bonyolultnak, gyakran „felfoghatatlannak” mutatkozik a kívülállók számára. Érthetetlennek és misztikusnak tűnhetnek fel, mivel a „szimbólumok megismeréséhez” tanulásra, magyarázatokra, és értelmezésekre, azaz „beavatásra” van szükség. Az „anyanyelv” elsajátításakor nem egyszerűen szavak vagy kifejezések jelentéseit tanuljuk meg, hanem hallgatólagos ismeretek sokaságát is egyúttal.

Nincsenek szimbolikus képek, a hozzájuk tartozó nyelvi struktúra „jelentésköre” nélkül, jóllehet ezt a szellemi – képi és nyelvi – felépítményt vissza lehet vezetni, viszonylag egyszerű és természetes mi több „természeti” tapasztalati „tényekhez”. Az emberi társadalom kezdeteitől jelenvaló szimbolikus gondolkodás jellegzetessége, hogy ezoterikus. A képi gondolkodás közvetlenül kötődik a gyakorlathoz, a valóság „tapintható” realitásaihoz. Az ember képei lehetnek individuálisak, sőt feltétlenül azok, a gondolkodással összefüggő nyelvi kommunikáció azonban társadalmi és ezért „kényszerűen szimbolikus”. Amikor az individuálisan keletkező látási, hallási, tapintási, szaglási tapasztalataink nyelvi szimbólumokká konvertálódnak bizonyos mértékű információ veszteség következik be. *Sperber* (1975) magyarázatában a szimbolika egy maradék vagy különbség, amelyhez úgy juthatunk, ha az érzelmiből kivonjuk a logikait, vagy ha a jel tudományból kivonjuk a nyelvet. A szellem az eredeti érintési tapasztalatok tudati lenyomatait használja fel, amikor „elvon szimbólumokban” kommunikál. Ebben a tevékenységünkben, a valóság „nyomaival” bármi megtörténhet, de mégsem történik meg bármi. A „valami pontosan azt jelenti, amit”, és a „bármi, bármit jelenthet” engem túlságosan emlékeztet a komplexitás elmélet három jellegzetes ábrája közül a „teljesen véletlen” és a „teljesen szabályos” mintázatra. Az élő mintázatok azonban többnyire, sem nem véletlenek, sem nem szabályosak, hanem „eltérőek” és az eltérés, a különbözőség individualizálja őket. A szimbólumok jelentéskörei, vagy ahogyan most divatosabb mondani „használata”

lehet tudatosan szabályozott, mint például a szaknyelvek esetében, többnyire azonban önszabályozó. A szimbólumok használatának van egy jól kirajzolódó önszabályozó rendszere, amely az okság bizonyosságán, egyértelműen egymásnak megfelelő érintési és képi tapasztalatok, összerendezettségén nyugszik. Az érzéseinket nehezen tudjuk nyelvileg kommunikálni, mert első érzéki tapasztalataink, az első vizuális élményeinknél, korábbi érintési tapasztalatok. Ezeket a korai „nyomokat” sem képi, sem nyelvi műveletekkel nem igazán egyszerű „fölülírni”. Érzéseinket nem képek vagy szavak, hanem gesztusaink vagy mimikánk közvetíti a legőszintebben. Utólag mindig meg tudjuk fogalmazni, egy pillantás hűvös, lapos, sötét esetleg kíváncsi természetét, sőt mindezek képi jellegzetességeit is. Az ábra mindenkori értelmezésének kérdése egyáltalán nem a reális és az elvont között feszül. „*History and its Images. Art and the interpretation of the Past.*” című könyvében Haskell (1993) részletesen kitér a korabeli ábrázolások rejtett jelentéseinek értelmezési problémáira.

„*Gerard de Lairese*: gesztusokkal foglalkozó műve „*Het Groot Schilderboeck*” címmel Amsterdamban, 1707-ben jelent meg. Érdekes, hogy a művet megvakulása után kezdte el. Lairese hitte, hogy a belső érzelmeink, és személyiségünk nyilvánvalóan megmutatkozik a külsőnkben és a testmozgásunkban. A jó festőnek ezeket a gesztusokat amennyire csak lehet ismernie kellett. A rajzok között szerepelt például a gesztusok megjelenése az etikettben és számtalan más szituáció.

Laiserre csodálta *Le Brunt* aki korábban már foglalkozott ezzel a tárggyal. Az arckifejezések jelentőségét a Római művészetben tizenkét császár idején keresztül jól ismerték. 1720-1730 között az írók Angliában és Franciaországban is közlik mekkora problémát jelentett a művészek számára az emóciók és a mimika közvetítése. Abbé *Du Bos* különösen érdeklődött az érzelmi konfliktusok megjelenítése iránt.

Ebben az időben erősen kritizálták a gótikus ábrázolásokat, mondván, hogy a figurák szavakat akarnak kiejteni a szájukon. De *Lessing* kritizálta például *Poussent*, is, mi mindent nem tudott kifejezni a „*Germánusz halála*” című képével. *Jonathan Richardson* aki gyakran adott tanácsokat hogyan kell régi mestereket olvasni, ugyanezt a példát úgy jellemzi, hogy „egy az ezer közül”, amelyik megköveteli a történet ismeretét. Kifejti, hogy a festőnek a történet mögötti képzelettel kell

foglalkozni, különben hiányos vagy érthetetlen lesz az ábrázolás. Túl kell menni e tényeken, a közönséges igazságon például a szomorúság vagy kiábrándultság érzékeltetésében.

Du Bos és Richardson is megállapítja, a kétértelműség veszélye fenyeget minden ismeretlen történetben. *Hogart* axiómákkal kezdett kísérletezni rajzolt és festett sorozatokon „*Modern morális történetekkel*”, amelyeknek nem volt történeti hátterük. Mondanivalójuk sokkal összetettebb, mint az akkoriban népszerű humoros jelenetek a tisztességtelen haszonról, vagy a kapzsiság témakörében. Ezek jóval nehezebben vezethetők le a közönség számára, mint egy történet Tacitusztól. Hogart minden lehetséges eszközt kipróbált beleértve a hieroglifikus figurákat is, hogy Lairese tanácsára, tisztázza figuráit és mondanivalóját. *Horace Walpol* megállapítása szerint, rajzai alapos tanulmányok és mindig is érthetőek voltak, még sincsenek olyan érzékletesen kidolgozva, mint a *Bayeuxi kárpit*. 1780-1790-ben *Georg Christopher Lichtenberg* írásában kommentálja és kiemeli, hogy a „*Divatos esküvő*” például, amely Lichtenberg születése után két évvel készült legalább öt különféle értelmezést nyert.

Lichtenberg egyik legélesebb hangú támadója volt a fiziognómia új tudományának. Az ismeretlen történetek rajzban történő ábrázolásának hogart-i probléma körében éppen abban az időben egy svájci anglikán pap *Johann Caspar Lavater* alapvető eszközökkel hozakodott elő. Az biztos, hogy a termékeny Lavater nem kevés helyet szentelt pózoknak, gesztusoknak és mozdulatoknak, ahogyan azt számtalan illusztrációjában bemutatta. Az emberi arc jellegzetességeiben észrevehető és megfejtető jellemvonásoknak nem csak az alapvető karakterben és érzelmekben, hanem annak múltó, elröppenő tudati állapotainak is. Amikor 1801-ben Lavater meghalt egy angol újság azt közölte, hogy Európa egyik leghíresebb embere távozott el. A „*Phisiognomical Fragments*” jó néhány kiadást megélt a legfontosabb európai nyelveken. 1775-78 között Winterthur, Leipzig adta közre, a francia verzió Hágában jelent meg 1781-1803 között, kiemelkedő lapokkal illusztrálva.

A „modenai medál kabinet” nyilvános helyé változott. Orrhossz, homlok, szemgödrök, kéz alakja mind információkat adtak és a személyiség aspektusaiból szélesítették a történelmi ismereteket.

A nagy portréfestők a megbízhatóságuk révén váltak megbecsültté. *Mignard, Rigaud*, például hitelesebbek voltak ebben az értelemben, mint *Van Dyck* például. Van Dyck jobban érdeklődött az arckifejezés szélesebb lelki általánosságai, mint a részletek iránt.

Chodowiecki hágai kiadásában más művészek is sokatmondó kritikával tárják elénk a korukat, amelyben például képesek egy olyan asszonyt ábrázolni, aki figyelmes de nincs benne érdeklődés. Mindazonáltal a néző megfigyelő erejének is folyamatosan jelen kell lenni a tanulmányozásban. Mennyit tanulhatunk a portré vagy a karikatúra ábráján keresztül egy ismeretlen ember körvonalairól. Mik a különbségek egy portré sorozatban, amelyben római császárok, *Milton*, *Newton* vagy *Locke* látható. Tehetséges de képtelen elmélyülni, vidám de képtelen az igazi élvezetre és sorolhatnánk az attitűdök és karakterek kis zsánerképeit.

Lavater munkája nyomán a görög és etruszk vázákat már nem úgy ítélték meg, mint történetek leírásait a múltból. *Winkelmann* és a követői már a különféle karaktereken derültek.

Canonico Andrea de Jorio 1832-ben megjelenteti, „*La Mimica degli Antichi*” című munkáját. 1769-ben Nápolyba kerül, archeológiai tanulmányokat folytat majd a Nápolyi Múzeum legjobb termébe a kerámia vázák termébe kerül, ahol tanulmányozza az ábrázolásokat. Antik tárgykörben számos művet is írt. *De Jorio* összegyűjtötte klasszifikálta és nagy munkával indexelte az összes lehetséges ismert emberi gesztust, és legtöbbjüket le is rajzolta. Egy további kötetben *Gaetano Gigante* festőművész közreműködésével komplex szituációk összetételeit rekonstruálták. Később ezeket az ismereteket az antik történetek olvasásához használta fel.”⁶⁹

Nagyon tanulságos megfigyelni, milyen módszerrel „keres” és tulajdonképpen „talál” kapcsolatot a középkori szimbolikus képi és fogalmi, azaz ikonikus gondolkodás a lélek felé. A szimbolikus rendszerekben, a jelentések szabályokban rögzítettek, és tudatosan nem történik eleven, érzéki kommunikáció. Az „érzelmi” meggyőzésre, a lehető legegyszerűbben, mégpedig egy képiesen logikus bizonyítás, formájában kerül sor. A gótikus kárpitsorozatok kivétel nélkül történeteket mondanak el, a szimbólumok jelentésköreinek szigorúan kötött képi rendszerében. Az egyes kép-

⁶⁹ *Haskell*, 1993. 148-161.o.

részletek szimbolikus jelentései ismertek, egyes darabok és sorozatok utólagos értelmezése ennek ellenére komoly nehézségekbe ütközik. A „text” messzemenően és ellentmondóan többértelmű például az unikornis kárpitok esetében. A textúra egészének szimbolikus jelentésköreit illető viták köteteket töltenek meg.

A legnagyobb problémát ebben az esetben is a jel-jelentés kötöttségek okozzák a jelenség megértésében. A legtöbbet tárgyalt, titokzatos „*Hölgy egyszarvúval*”⁷⁰ sorozat vitája kompromisszumos nyugvópontra jutott. A kétségkívül francia stílusjegyeket viselő kárpit együttesnek nem ismert sem a tervezője, sem a szövője. A tárgykör kiváló európai szakírója *Delmarcel* tanulmánya szerint (1999) egy 1481-es párizsi imakönyv ábráinak feltűnő hasonlatossága révén, a „modelló” valószínűleg tényleg francia lehetett. A kárpitok azonban nem készülhettek a Loire menti műhelyekben, amelyek ebben az időszakban már nem működtek. Ilyen feltűnő hozzáértéssel kivitelezett szövött munkák ebben az időszakban kizárólag délnémetalföldi műhelyben képzelhetők el. A teóriát alátámasztja két további hasonlóan francia jegyeket viselő szövés, az „*Előkelő hölgy*” és a „*Pénélope a szövőszékénél*”. A „*Hölgy egyszarvúval*” sorozat *Ferry de Cluny* bíboros, Tournai püspöke számára készült 1473 és 1483 között. A bíboros 1477 és 1482 között száműzetésben Bruggeben tartózkodott. A Brugge-i műhely jó néhány szerződése árulkodik Francia patrónusokról, így a francia kárpitművészet szimbólumaként ismert sorozatról is elképzelhető, hogy a Németalföldön készült. Korántsem lezárt azonban a „*Az egyszarvú vadászat*”⁷¹ és „*Az egyszarvú megvédi magát*”⁷² című kárpit együttes ikonográfiai diskurzusa. Az értelmezések minduntalan a profántól a szentig, az egyszerűtől az örök felé vezető útvesztőben rekednek. A különféle magyarázatokban a „szent” összeegyeztethetetlenül leválasztódik a „profán” jelenségről. *Ferguson* 1952-ben megjelent „*Keresztény szimbólumok*” című értelmező szótárában - amelyben minden egyes cikkelyt illusztráció is kísér - egyszarvú címszó alatt a következőket olvashatjuk:

„Az egyszarvú kis állat, akkora lehet, mint egy gyermek, de nagyon fürge. Vadász nem tudja elejteni erőszakkal, csak furfanggal. A vadásznak követnie kell egy szüzet

⁷⁰ Lásd: *Phillips*, 1994. 2-11.o.

⁷¹ Lásd: *Campbell*, 2002. 75.o.

⁷² Lásd: *Campbell*, 2002. 71.o.

és az egyszarvú helyére és ott egyedül hagyni. Az egyszarvú érezve a szűz tisztaságát a fejét az ölébe teszi és elalszik. Így az egyszarvú befogása eredményes. Az egyszarvú, mint a tisztaság szimbóluma különösen eleinte a női erényességet illetően vált elfogadottá. A legenda, az „Angyali üdvözlés” és „Krisztus, mint szűz szülött megtestesülésének” allegóriája, keresztény írásokban szokásos. Így az egyszarvú gyakran Szűz Mária és St. Juszтина attribútuma, aki erős kísértés ellenére megőrizte szüzességét.” Ezt a történetet az „*Egyszarvú vadászat*” vagy „*Az egyszarvú megvédi magát*” című kárpitokon falméretű képregény formájában, groteszk jelenetekre tördelve olvashatjuk. *Delmarcel* további szerzők értelmezéseit is felhasználva (1999) a világi esküvő „fölszentelésének” teóriáját látja az unikornis kárpitokban leginkább igazoltnak

Haskell munkájában (1993) kitér a Bayeux-i kárpit (*Wilson*, 1985) megtalálásának és megfejtésének kalandos történetére is:

„1719-ben, Párizsban *Bernard de Montfaucon* abbé, a korszak legismertebb irodalomkritikusa teljes antik kiadást jelentet meg tíz kötetben. Megállapítja, hogy a görög szent atyák szövegeit nem lehet tanulmányozni a görög-római tárgykör ismerete nélkül, mert az, minden részletében pogány közegbe vezet vissza. A legtöbb problémát a Szentírás és a mitológia közti kapcsolat adta, az ótestamentum mitologikus alakjai. *Montfaucon* itáliai utazást tett, és megállapította hogy legérdekesebb és egyedül gyümölcsöző emlékek az antik tárgyban találhatók.

Nagy nehézségeket okozott a kronologikus sorrendiség is. Törekedni kezdtek Franciaország történetét illetően az emlékek kronologikus számontartására. *Roger de Gaignieres* festő és gyűjtő minden lehetséges képet összeszedett annak ellenére, hogy nem volt tehetős ember. *Montesquieu* kronologikus gyűjteményt épített. Rendkívüli presztízse volt de több alapvető hibát is vétett, például hogy az írásos anyagokat minden más megfontolás elé helyezte, és a rossz dátumozás révén jól összezavarva a középkori francia történelmet.

1724-ben *Antoine Lancelot* antikvárius, aki már jó ideje tanulmányozta a Francia középkori történelmet talált egy színes nyilvánvalóan hiányos illusztrációsorozatot. A latin kísérszövegekből kiderült hogy a jelenetek *Hódító Vilmos* történetét ábrázolják. A másolatot *Nicolas-Joseph Foucoul*t iratai között találta, aki három

évvel korábban halt meg hetven éves korában, a királyi adminisztrációban töltött megkülönböztetett karrier után. 15 évig volt intendáns Caen-ben. Ismert volt brutális protestáns üldözéséről és archeológiai ásatások iránti szenvedélyéről. Élete végén megszabadult antik gyűjteményétől a középkor felé fordult és megszállottan gyűjtötte az illusztrált kéziratokat, hasonlóan, mint Roger de Gaignieres. Hódító Vilmos története felkeltette Lancelot figyelmét, bár nem tudta eldönteni mi lehetett az eredeti: bas-relief, szoborcsoport, sír-friz, freskó, üveg vagy kárpit. Semmi elképzelése sem volt róla mikor készülhetett a másolat. Montfaucon, aki sokkal jobban elhelyezte az egész problémát, mozgósította a normandiai Benedicteket és nyomban kiderült, hogy a Bayeux-i katedrálisban volt egy ilyen kárpit időszakosan kiállítva. Mivel azonban az idős apát, nem tudta hogy Hódító Vilmos tetteit ábrázolja, sohasem nézte meg közelebbről. A kárpit olyan hosszú lévén, mint az apátság, Montfaucon megállapította, hogy a másolat hiányos és megrendelt egy hiánytalan másolatot. A rajzolókat úgy instruálta, hogy semmilyen változtatást ne tegyen az eredetihez képest kivéve a különösen barbár vagy vulgáris részleteket. *Antoine Benoit* igazhívő módjára pontosan lemásolta. A második kiadásban a hiányzó részek is szerepelnek. Ekkor került a Bayeuxi kárpit először a világ szeme elé.

A két férfi együttesen dolgozott a kárpit keletkezésének meghatározásán és a jelenetek megfejtésén. Montfaucon biztos volt a saját középkori stilisztikai analízisében és megállapította, hogy a kárpit egyidős a hódítások korával. Megállapításait az ábrázolások részleteinek nyomon követésére alapozta. Montfaucont az egész emlékeztette Trajánusz oszlopára, különösen, mivel a történeteket fák választották el egymástól. Egyesek ebből arra következtettek, hogy a művészt egyenesen az inspirálta. Megvizsgálták a ceremóniákat, fegyvereket, bútorokat és a divatot. (*Wilson*, 2004) Nem csak a narráció tartalmaz információt, mert a képek a körülményekről is tudósítanak, és a történetek mögé vezetnek. A korabeli szakértők felfogása szerint a kárpit-készítők nem jó történészek és *Napóleon* is csak azért vitte a kárpitműhelyt Párizsba, mert az volt a legmagasabb reprezentáció. A korabeli századok időbeliségének problémáját az első krími háború

és az amerikai polgárháború fotói mutatták meg. A Bayeuxi kárpitot vizsgálva megállapíthatjuk, hogy az egy magasan kvalifikált haditudósítás.”⁷³

A kárpitművészet „szövött festményként” való átélése, az európai reneszánsz virágzásának idejéből származik. A firenzeiek úgy tartják, hogy az itáliai reneszánsz művészet története a selyemszövetből meggazdagodott családok története. Annyi bizonyos hogy az európai kereskedelem és bankrendszer felvirágzásának idejében, a bizánci selymeknek és keleti szőnyegeknek nagy kultusza volt. A szerzők egy része az európai kárpitszövés gyökereit egyenesen keleten vélik fölfedezni, amikor a legkorábbi német munkák selyem damasztokra emlékeztető mintázataira hivatkoznak. *Coulin* kiváló munkájában (1951) például nagyon jól nyomon követhető az ázsiai textilkultúrák általános és a bizánci selyemszövés európai kultúrára gyakorolt konkrét hatása egyaránt. *Voit Pál* összefoglalóan „Itália színeinek” nevezi, (1943) az anyagoknak és a képeknek azt a fényűző együttesét, amelyeket itáliai mesterek és később Rubens hat éves itáliai tartózkodás után vitt, az északi otthonok hűvös falaira. Az igazi nagy kárpitsorozatok a 15-16. századi Európa politikai szövevényének, grandiózus színpadképeihez tartoztak, egyháziakhoz és világiakhoz egyaránt. A reprezentáció soha nem látott investíciója zajlott a valóban királyi műfaj körül. A technikából és az anyagból indító elemzések, a kárpit funkcionális meghatározottságát feltételezve, az építészet léptékével, a hideg és nagyméretű középkori falak mintegy felöltöztetésével, barátságossá tételével érvelnek. Ezeknek az érveknek igazuk van abban, hogy a műfaj fejlődését és kibontakozását a szinte kielégíthetetlen igények táplálták. Ugyanakkor gyaníthatóan nincsen elég információjuk a reneszánsz kárpit virágzó időszakának „mérlegéről”. A korabeli leltárok tanúsága szerint a képes kárpitok megszerzése az abszolút hatalmi harcok csúcs reprezentációjaként „funkcionált” és az értékképzés elsőszámú eszközévé vált. Fölhalmozásuk minden elképzelhető mértékben meghaladta a reális szükségleteket. A „házöltözékek” a 17. században már nem csak a főúri, hanem a kismemesi rezidenciák enteriőrjeihez is hozzátartoztak. Így a „szükséglet” és a „funkcionalitás” fogalmai a műfaj későbbi értelmezéseiben jelentős modulációra szorultak. „VIII. Henrik 1547 januárjában bekövetkezett halála után részletes leltár készült a királyi

⁷³ *Haskell*, 1993. 138.o.

rezidenciák ingóságairól. A leltár több mint 2700 kárpitról számol be, amelyek 14 kastélyban nyertek elhelyezést. Az egyes darabok többnyire meghaladták a három méteres szélességet, így a királyi „wardrob” nyolc kilométer kárpitot foglalt magába. A leltár hús, arannyal és ezüsttel szőtt sorozatról is említést tesz.”⁷⁴

Bármit is mondanék, nem volna elég a kárpitokba fektetett hihetetlen anyagi fizikai és szellemi energiák körülírására. A kárpitok története az európai uralkodóházak története. Menyegzők, békekötések, udvari események elmaradhatatlan díszletei, diplomáciai ajándékok és főrendi hozományok kiemelten számon tartott darabjaiként ismertek. A kárpitok egyszerűen hozzá tartoztak a legfelső reprezentációhoz. Ajánlom a tárgykörben *Thomas C. Campbell „Tapestry in the Renaissance”* című, 2002-ben a The Metropolitan Museum of Art gondozásában további európai szerzők bevonásával megjelent minden szempontból kimerítő, és talán a szakirodalmak történetében először kifogástalanul illusztrált munkáját. Az integrált európai értékképzésnek ezek a halhatatlanságnak készített díszletei, önnön-pusztulásukat kreálták meg, és történetük vitathatatlan hasonlóságokat mutat az inkák aranykincsének sorsával. Jellemző, hogy az Inka uralkodók nem arannyal, hanem a „legmagasabb értéket” képviselő finom szövött öltözékek ajándékozásával igyekeztek a hódítók kegyeit elnyerni. (Moseley, 1992) Az európai kárpitművészet legbecsesebb remekeit, a Francia Forradalom után elégették, s a szálakból kinyert színaranyból a Direktórium fenntartási költségét fedezték. (Delmarcel, 1999) A királyok tehát megfizették adósságaikat.

A műtárgyak egyfelől szélsőségesen individuális esztétikai célokat szolgáltak és szélsőségesen individuális eszközöket használtak fel, másfelől viszont hallatlan integritást feltételezett a kreatív folyamat, amelyben ezek a célok megvalósultak. A rendkívül gazdag narratív figurális sorozatok megvalósításakor sikeresen működtek együtt a szokatlanul bonyolult folyamat egyes szereplői. A királyi megrendelő és a neves művész közvetítő útján érintkeztek egymással. Így, ha a művész megoldása nem felelt meg a várakozásnak, másik művészt bíztak meg. A művész által készített „modelló” vagy terv kereskedő útján került a kartonrajzolóhoz. Az elkészült kartont többször bemutatták a megrendelőnek, aki gyakran változtatásokat rendelt el. A már

⁷⁴ Campbell, 2003. 3.o.

elkészült kartonok a kereskedők tulajdonában maradtak, akik azt többször is értékesíthették, esetleg közben némileg átalakítva szövették újra. A műhelyek megszőtték a darabokat, ahol árnyalt munkamegosztásban készültek az egyes jellegzetes képrészletek. A felhasznált alapanyagok, a legfinomabb gyapjú, hernyóselyem, arany és ezüst szálak folyamatos szükséglete külön iparágat hozott létre.

A megrendelt sorozatok néha konkrét térbe készültek, máskor viszont épp az volt a cél, hogy mozgathatók, cserélhető, szállíthatók legyenek. A műtárgyakat elajándékozták, örökölték, eladták és gyakran zsákmányként, vagy jóvátételként elhurcolták.

A reneszánsz kárpitok tervezői autonóm művészek, akik már újkori paloták termeibe rajzoltak perspektivikus távlatot. A többnyire erőteljesen tónusos vagy kontúros rajzok a megrendelésnek megfelelő bibliai jelenetekkel, vagy antik történetekkel, kiváló művészek, mégpedig itáliai vagy németalföldi festők nevéhez kapcsolhatók. Innen származhat a félreértés, hogy a kárpitművészet közvetlenül a festészet műfajához köthető. Ez az elképzelés mai fogalmaink szerint értékeli a korabeli jelenségeket és megfelelkezik arról, hogy ebben az időszakban a „festők” mindenféle képekhez értettek és gyakran szobrászati vagy építészeti gyakorlatot is folytattak. A kárpitművészet a korabeli festők tudományát, nem pedig a festészet tudományát használta fel. A Louvre „*Szent Lukács Szűz Máriát festi*”⁷⁵ című arannyal és ezüsttel szőtt darabja, például csekély változtatásokkal Rogier van der Weyden ismert képének 1500-ból, Dél-holland területről származó szövött változata. (Delmarcel, 1999) Nem ez az egyedüli eset, amikor a kép egészét egyszerűen átemelték a szövetbe. Az igazi, mozgó, élő, történetekkel, jellemekkel, humorral és vitalitással teli kárpitok mintázatát, azonban legtöbbször különféle rajzok, kompozíciós részletek, figurális elemek bonyolult montírozásai vagy „kollázsai” alkották. A kárpitok eredeti nagyságú végső kartonjainak elkészítését a szövőműhelyek vezető tervezői gyakran csak „bonyolították”, alvállalkozókat foglalkoztatva. Személyükben a műhely vezető „operátora” testesült meg és a „képszerkesztés” tökélyre fejlesztett módszerével moderálta a kép és a szövet gyakran problematikus találkozását. A

⁷⁵ Lásd: Delmarcel, 1999. 49.o.

transzfer a kép és a szövet között korántsem olyan magától értetődő. A német-alföldi műhelyek a tervező személyében egy közbülső felületet állítottak a kép és a szövet eltérő irányából érkező információk egyeztetésére. Ez az eleven kapcsolattartás jelentősen hozzájárult a művek, és a műhelyek sikeréhez. *Bernaert van Orley* –t, 1514 és 1541 között *Pieter de Pannemaker* kiváló brüsszeli műhelyének tervezőjét biográfiájában *Karel van Manden* elsősorban mint kárpittervezőt méltatja, bár Orley tulajdonképpen festőként vált ismertté. Nagy stábbal dolgozott, tanoncokat és utazókat foglalkoztatott különféle képrészletek, többek között portrék és oltárképek felkutatására és kiválasztására. Sajátos illesztő-vonalrendszert dolgozott ki a képrészletek montírozásához. *Ausztiai Margitról* több mellképet festett, mégis úgy tartják, hogy a mester keze nyomát csak ritkán lehet megtalálni a kárpitjain. Orley munkái közül kettőt tart nyilván a korabeli dokumentáció, munkamódszerén keresztül mégis jellegzetesen bontakozik ki a nevével fémjelzett flamand reneszánsz stílus. A kárpitok dekorativitása és technikai megoldása, a fényhatások grafikus karakterű megfogalmazása az eredeti terv „metszet” karakteréből és a szövet szerkezetéből egyaránt következett. A szövésben használatos műfogás a hassűr-technika, az akkori könyv illusztrációk, a fametszetek lépcsős árnyalására használt francia hachure-vonalkázás elnevezéséből ered, és vizuális megjelenése is nagyban emlékeztet rá. *Kurt* munkájában (1963. 262.o.) *Dürer* metszetei között figyelemre méltó párhuzamokat találunk. Egészen pontosan kifejtett és gazdagon illusztrált példákat találtam *Castelnuovo* „*Gli Arazzi del Cardinale*” (1990) című kiadványában. A hassűr technika teljes mértékben tévesen került a köztudatba úgy, hogy ecsetvonások nyomait igyekezett volna megjeleníteni. Az európai kárpitművészet legkorábbi emlékeinek leírásakor a szakirodalom minden esetben kitér az árnyalásnak arra a téri illúziókeltést szándékoló módjára, amely kétségtelenül összefüggésben áll a későbbi jellegzetesen reneszánsz szövésmóddal. Ennek a jelenségnek a valóságos okát a Hellénizmusban gyökerező és Európában évezredekig keresztül domináns reflexiós megközelítésben érdemes keresni. A pre-columbiai szövő-kultúra kilencezer éves történetében szavakban körülírhatatlan technikai bravúrokkal találkozhatunk, de jelét sem vehetjük az „árnyalás” bármiféle

kísérletének. Mindvégig „csak” a testek fogalmilag megragadható időtlen kontúrjaival találkozhatunk.

1520, szeptember 1-én Orley jelenlétében Ausztriai Margit megrendelést adott Pieter de Pannemakernek két kárpit elkészítésére, melyek a Spanyol Királyi Gyűjtemény részeként „*Square Passion*”⁷⁶ néven ismertek. Orley nem tartozott személyes művészi felelősséggel a munkáért, a sorozat korábbi, általa készített darabjairól történt konkrét kiemelések, átmásolások és átfogalmazások révén mégis a művek „névtelen szerzőjeként” tartják nyilván.

Delmarcel (1999) adatokat közöl arról, hogy Orley kiknek a munkáiból „kollázsolt”. 1520. augusztus 26-a és szeptember 2-a közötti héten Dürer Orleynál vacsorázott, amikor a szeptember 1-én Pannemakerrel kötött szerződés nyilvánvalóan „terítékre került”. Dürer konkrét rajzok formájában tett javaslatot a megoldásra, amelyről dátummal és aláírással ellátott munkája, és az elkészült kárpiton Péter figurája tanúskodnak. Ezzel szemben Jézus és az Angyal megformálásában Orley visszanyúlt *Lucas Cranach* 1501-ben készített fametszetéhez.

1516-ban Brüsszelbe érkeztek a *Raffaello* műhelyből kikerült eredeti méretű festett kartonok első darabjai, amelyeket Orley nyilvánvalóan tanulmányozhatott, és amelynek nyomán az 1517-ben tervezett „*Legend of Notre Dame du Sablon*”⁷⁷ kompozíciójában a történeti és elbeszélő németalföldi stílus jelentősen átalakult. A kollázs karakter határozottan megnyilvánul a világosan lefektetett perspektivikus ábrázolás reális térhatása ellenére. Több narratív jelenetet, reneszánsz építészeti elemek választanak el, és a bordűr keretként értelmeződik. Realisztikus, egészalakos figurák, az arcokon magas fizikai és érzelmi dráma jelenik meg, mindenekelőtt Dürer és Raffaello közreműködésének köszönhetően.

A kárpitművészet kapcsolata a festészettel, melynek során festményt, közvetlenül festészeti eljárással készített karton alapján szőttek meg, Raffaello „*Az apostolok cselekedetei*”⁷⁸ című sorozatával indult el.

X. Leó a kárpitokat a Sixtus-i kápolna alsó traktusába szánta és az eredeti méretű kartonok megfestését Raffaellótól rendelte meg. A pápa és tulajdonképpen már az

⁷⁶ Lásd: *Campbell*, 2002. 291-292.o.

⁷⁷ Lásd: *Campbell*, 2002. 128-130.o.

⁷⁸ Lásd: *Delmarcel*, 1999. 142-146.o.

egész korszak, jobban hitt, jobban bízott az autonóm művészen, mint a mesteremberekben. Az előkészítő rajzok és a kartonok a legnagyobb művészi gondossággal készültek. A Raffaello kárpitok lélegzet-elállító szépségű és finomságú részleteik ellenére, elvesztették a valódi kontaktust a médiummal, amellyel szövetkezni lettek volna hivatottak. A kárpit hanyatlása már ezekben a darabokban finoman megérezhető.

„A pápa az elkészült textilekért, hétszeresét fizette ki, mint *Michelangelónak* a mennyezet freskóért. A kárpitok vatikáni sikerét további nagyszabású megrendelések bizonyítják. Az „*Apostolok cselekedeteit*” a Flamand műhelyek nem kevesebb, mint ötven változatban szőtték újra.”⁷⁹

A reneszánsz kárpit hanyatlásához tetemesen hozzájárult az 1560-as évektől a Németalföldön folyamatosan jelenlévő protestáns üldözés. Ennek nyomán a reform törekvésekben szimpatizáns szövők Hollandia határain kívülre kényszerültek. A lassú, de folyamatos elvándorlás fokozatosan vette erejét a virágzó Flamand kárpitművészetnek. Az 1573. évi novemberi antwerpeni támadásban, a kereskedők és műhelyek szándékos kifosztása a reneszánsz kárpitművészet végét is jelentette egyben. Bár, ahogy mondják, *Luther* jobban szerette a knédlt, mint a művészeteket, a részben német részben francia területeken menedéket talált szövők új protestáns megrendelőket kaptak. Az integritás és az investíció azonban már soha többé nem lehetett az „eredeti”.

A kárpitok az írásos kommunikációhoz hasonló kötött szimbólumok világából, észrevétlenül, a viszonylag független képi beszéd, a művész individuális megnyilatkozásainak irányába csúszott el. Ennek a beszédnek a közvetlenségét a kárpit körülményes eszközei egyre inkább nehezítették. A festészet élő közvetlensége feloldhatatlan ellentmondásba került a szövet médiumával. A textúra valós dimenziói elváltak az ikonikus beszéd szimbolikájától.

Az illuzórikus barokk térszervezésnek már nem is volt olyan égető szüksége a reális tér illúzióját keltő kárpit médiájára. A falak kötetlen tagolása és dús díszítményei vették át a gondosan kidolgozott bordűrök és illuzórikus jelenetek szerepét. A falak

⁷⁹ Demarcel, 1999. 143.o.

elmozdultak a kárpitok mögül, így azok fokozatosan már csak képszerű betétekké váltak.

„*Rubens* kartonjai valóban festmények voltak összemosott kontúrokkal, árnyalt és áttetsző valőrökkel. A barokk és a rokokó gyakran lazúros hatását egészséges textúrával már nem tudták megközelíteni, ezért egyre sűrűbb és sűrűbb felvetés alkalmazásával próbálták a művészi koncepciót hitelesen közvetíteni.”⁸⁰A nyilvánvalóan kifejezetten interpretatív szándék durván sértette a kép, az anyag és a szerkezet évezredes tapasztalatokon nyugvó arányosságait, míg a folyamat a műfaj érzékelhető hanyatlásába torkollott. A szövetben, nem szívódnak, oldódnak a színek. A szövet beépít és konstruál. A kárpit egy „eredeti” kollázs felület, amelybe a szó konkrét és fizikai értelmében azt szerkesztünk, amit akarunk. Ez a művelet mindig intellektuális formában zajlik le, még akkor is, ha érzelmek motiválják. Ha akarunk, építhetünk festékoldódást is. Ehhez azonban szerkezetet kell konstruálnunk, amelyik „oldódni képes”.

A középkor hűvös dekorativitásán átsugárzó színek, a reneszánsz tér illúzióján már némiképp halványultak és megállíthatatlanul hanyatlottak a kép, szerkezet, anyag és tér klasszikus arányosságait megtörő barokk interpretációk disszonanciája felé.

A kárpitok körüli homályos megközelítéseknek, nem csak a fénynek kitett felületek időközbeni tényleges fakulása adott alapot. Már *Vasary* enyhén szkeptikus hangot ütött meg, amikor a kárpitkartonok készítéséhez köthető szorgalom és alázatos hozzáállás a figurák pontos és elhatárolt körvonalai, a jelenetek illúziószerű megfogalmazásával összefüggésben írt. Ő maga is készített kárpitkartont, így tudhatta, hogy miről beszél. (*Campbell*, 2003) *Vasary* szavai azonban mára visszájukra fordultak. A művész kezével festett eredeti „Isteni” érintést a freskók és táblaképek mértéktelen restaurálásainak rétegei fedik. Az Uffiziben sétálva torkunk összeszorul, és pontosan érezzük a szubsztancia és percepciónk közé mégoly óvatoskodva is fölfestett elidegenítő rétegeket. A freskó technikája sohasem volt igazán megoldott, időtálló. Az átfestésekben elvesztett egység, a médium nélkül maradt puszta kép, önmagában nem reprezentál semmit.

⁸⁰ *László*, 1984. 58.o.

A kárpitok azonban makacsul ellenállnak, mindenféle utólagos eljárásnak. Konokul őrzik szövőjük kezének nyomait. A gyapjú már fakult, a selyem széttöredezett, az arany és ezüst szál oxidálódott, a szövés szerkezete még mindig őrzi az „eredeti érintés szellemét”. Az idő furcsa, de nem szokatlan elégtétele ez a sztár és a stáb tagjai között. A reneszánsz szövőműhelyek dimenziói, a megrendelés, a gyártás és a forgalmazás specializáltsága, a szerzői jogok körüli hűhó valószínű nem is mérhető mással, mint a filmgyárak stúdióinak életével. Hiteles képeket *Diderot* enciklopédiájában találhatunk. A franciák, mint missziót ma is őrzik a nagy idők tradícióit, a valódi túlélés, az átörökítés azonban más utakat talált magának.

Ezt a fejezetet úgy illett volna kezdenem, hogy méltánytalanul keveset tudunk a kárpitról, és ha sokkal többet tudnánk, az is kevés lenne. Keveset volt alkalmunk, alaposan szemügyre venni és különösen keveset az igazi nagy korszakokból valók közül. Számtalan kárpit látható Európában nyilvánosan, kastélyokban és múzeumokban, de ezek többnyire már 17-18. századiak. A különbség pedig hatalmas. Valódi 14-15. századi munkák csak kivételesen, ahogyan eredeti pre-Columbiai vagy Kopt szövetek is csak rövid ideig kerülnek a közönség elé. Az utóbbi években örömteli változás történt ezen a területen. A gyűjtemények féltve őrzött kincsei elfogadható minőségű dokumentációt nyertek. *Bruce White* 2003-ban professzionálisan és korszerűen foto-dokumentálta a Metropolitan Museum of Art hatalmas energiákkal és nemzetközi együttműködéssel megrendezett reneszánsz kárpitkiállítását. Hozzáértő munkájának köszönhetően szélesebb nyilvánosságot kaphatott a kárpit dekoratív erényein túl, feltárulkozó figurális képessége és markáns karaktere a portré, a jellem megrajzolásában. A kárpit igazi arcát nem lehet, előítéletekkel vagy nosztalgiával telítetten megismerni. *Charlotte és Peter Fiell*

„Morris” című 1999-ben megjelent monográfiájából kitűnik, hogy a huszadik századi kárpitművészet nagy „ideáljának” építészeti és teológiai ismeretei minden bizonnyal elegendőek lehettek ahhoz, hogy a kárpit középkori művészetben betöltött jelentőségét felismerje. Bizonyos azonban, hogy elsősorban a kép természetére vonatkozó szakmai hiányosságai következtében, a középkor sűrített és letisztult vizuális nyelvéből, a dekorativitás egyszerűsítő elveit bizonyos mértékig önkényesen emelte ki. Az ipari forradalom évszázadának végén a termelékenység és specializált

munkavégzés profit orientált közegében nem is lehetett egyszerűen felismerni, hogy már a manufaktúrák is termeltek a maguk módján. Morris szövőműhelyében is termelés folyt, munkamegosztással mi több gyermekmunkával.

A másik jelképi értékűvé emelkedett személyiség Gropius iskolájának kárpit törekvéseit illetően a szemtanúk visszaemlékezéseit összegyűjtő *Sigrid Wortmann Weltge „bauhaus textiles”* (1993) című tanulmányára érdemes hagyatkozni.

„Gropius a különféle művészeti műfajok specializált jelenlétét elszigeteltségnek élte át és ideájában a művészet megújulása a művész és a kézműves együttműködésében jöhet létre. A kézművesség státuszát felemelve a szépművészetek szintjére a művészt, mint egy emelkedett kézművest képzelte el, egy új-szövetséget osztálykülönbségek nélkül, amely különbségek korábban áthághatatlan akadályként emelkedtek a kézműves és a művész között. A Bauhaus elveit körvonalazva kijelentette, hogy a művészet speciális metódusoktól függetlenül kreálódik ezért ellentétben a különféle mesterségekkel nem tanítható. Elképzelésében a műhelynek kellene a centrumban lennie az iskolához képest, az iskolának mintegy szolgálnia kell a műhelyt, amelybe egy napon bele is kell olvadnia. Manifesztumában a vizuális művészetek végső célja a kész és tökéletes épület.”⁸¹

A Bauhaus mesterek bármennyire is igyekeztek iskolájukat a kéz-közeliség szellemében megóvni az ipari és tömeges kommersz értéktelenségétől, művükben végül is az épület fizikai megformálásán nem sokkal jutottak túl.

A Bauhaus szövőműhely meghatározásában is, a kreatív gondolkodás színterének, a „műhelyt” tekintették, és annak alapvetően, az anyag és a technológia dominanciáját tulajdonították. A forma elve még olyan mesterek esetében is vezérgondolattá vált, mint *Johannes Itten*, aki nyíltan szólított fel minden „anyagi és testi elhagyására”.

Az utolsó textil „aranykor”.

A gobelinművészet, mint egész, komplex hierarchikus és lebontható rendszer egyik, legfontosabb összetevője az anyag csak általánosan, aggregát módon befolyásolja a többi összetevő viselkedését, hiszen a hierarchiában az alrendszerek alá és fölérendeltségi viszonya nem döntő és az egyik alosztály magatartása, rövidtávon,

⁸¹ Wortmann, 1993. 16.o.

egyáltalán nem, hosszú távon pedig csak általánosan befolyásolja a másik összetevő magatartását.

Semmilyen indok nem szól amellett, hogy a kárpitművészet egészében a textil anyagának általában túlzott jelentőséget tulajdonítsunk. A kárpit alapvetően egy eredeti kollázs-felület. Hosszú útja valós dimenziókban indult, s az illúziók változatos terein keresztül érkezett, a hetvenes évek tértextiljeinek abszurditásaihoz. Ez az időszak, a kárpitművészet és a textilművészet fogalmait jellegzetesen mosta össze. A „textilművészet” meghatározás az anyag felől közelít. A hatvanas, hetvenes évekbeli nagy kísérleti korszak, szisztematikusan követte az anyag alapvető elvét és fokozatosan eliminálta a kép jelenlétét. Az anyagot és a szerkezetet előtérbe hozó lengyel-iskola vezető szerepet kapott.

„A textilművészetnek a modern művészetben belüli esztétikai különössége az anyagokkal folytatott párbeszédéből adódik. Ezáltal függetlenedett a textil a festésztől, bár a képzőművészeti fejlődésformákkal végig eleven kapcsolatot tartott”⁸²

Pályakezdesem egybe esik a textil nagy kísérleti korszakának végével. A Lausanne-i Múzeum ajtájába leborított egy vasúti kocsis mennyiségű farönk, *Kobajashi Naomi „Cosmic Ring”*⁸³ és sorolhatnám azoknak a munkáknak a számát, amelyek a textil tovább nem feszíthető körvonalait jelentették. Kobajashi horizontálisan feszülő vörös körének installációjához kibontották a Lausanne-i Múzeum oldalfalát. A hetvenes évek textil kísérletei, a textil anyagának és jelentéseinek feldolgozását célozták. A korszak végső állomása, ahogyan azt az amerikai *Carol Shaw-Sutton „Our bones are made of stardust”*⁸⁴ vagy a norvég *Gertrud Hals „Lava”*⁸⁵ munkái demonstrálják az anyag felől az elemi szál megértése a jelentés felől a világmindenség transzformációja. A két végpont a micro és macro a forma és a tartalom közötti legnagyobb ívet feszítette ki. Ezt a jelentősnek nevezhető kontrasztot tovább húzni, feszíteni nem lehetett. A rátekintés távolsága akkorára nőtt, hogy a kívülállók és

⁸² Husz, 2001. 28.o.

⁸³ 130x600x600cm, pamut, a művész saját technikája. Lásd: International Textile Competition '89 Kyoto katalógusában

⁸⁴ 300x800x300cm, nyírfavessző, len. Lásd: International Textile Competition '87 Kyoto katalógusában

⁸⁵ 85x300x300cm kézzel készült papír, selyem, len, kender. Lásd: International Textile Competition '89 Kyoto katalógusában.

beavatottak egyaránt elveszítették a valóságos kapcsolatok hiteléből fakadó impulzusok erejét. Ebben a távolságban a lineáris logika diktálta észjárás már nem működött tovább és a kísérleti textil eredményei a képzőművészet általános konvencióiba olvadtak.

Az európai hagyományok sorozata is véget ért ezzel, bár Lodz⁸⁶csendesen ma is ébren tartja a hetvenes, nyolcvanas évek lángját, az új helyszín Kyoto⁸⁷ nagyon megnehezítette az európai hagyományok érvényesülését. A zsűrikben tagadhatatlanul meglévő erős Japán és amerikai hatás együttesen némileg fölé kerekedett a tradicionális európai dominanciának. Az addig kiemelkedő lengyel vonal, de más kelet-európaiak is átmenetileg mindenképpen áldozatul estek a távolságnak fizikai és szellemi értelemben is. Kyoto pénzt és helyet tudott találni a textil világméretű reprezentációjára. Úgy fogalmaznám, hogy egyedülállóan intelligens formában kommunikált az Európán kívüli textilkultúrák világméretű integrálásában.

A textil anyagának és jelentéseinek elemekre szedése után, a kép ekkor már globális nyilvánosságban zajló informatikai értelmezése következett. Ebben a folyamatban a kárpit a legnagyobb meglepetésre - vagy a legtermészetesebb módon? - egészen konkrét felületet produkált. A kárpitművészet és a kísérleti textilművészet közötti ellentétek nemzetközi terepeken egyébként sohasem léteztek, ezeket inkább csak egyes rosszul informált vagy személyes érdekeltségeket képviselő hazai művészek és teoretikusok gerjesztették. A Lusanne-i textilbiennálé mozgalom 1962-ben kárpit tradícióból indult el, Lausanne és Lodz a kísérleti korszak legvégéig, az utolsó pillanatig címében is megőrizte a „kárpit” kifejezést. A biennálé akkor szűnt meg, amikor a kiállított művek messze túlrepültek a kárpit komplexitását adó kohéziók erőtartományain. Érdekes, hogy az új kutatásoknak éppen a kép adott teret, amelyet a kísérleti korszak konzekvensen megtagadott. Jellemző, hogy a hazai teoretika ezen a ponton teljesen elveszítette a „fonalat” és a kép előtérbe kerülését konzervatív visszarendeződésnek élte át. Az igazság azonban az, hogy kevésbé a konzervatív ideák, mint inkább a vasbeton építészet adott ismét nyugodt, sőt soha nem látott méretű felületeket a kárpitművészet „mögé”.

⁸⁶ International Tapestry Triennale, Lodz

⁸⁷ International Textile Competition Kyoto

A helyzetet jól leírja *Aknay Tamás*, 1979-ben az Iparművészeti Főiskolán diplomadolgozatához írt korreferensi bírálata.

„Tervezőművészet és képzőművészet napjainkban nyíltan vállal külön életet. A tervezőművészet fejlődésének éveiben a kárpit külön életre kényszerült, föladta funkcionális jellegét és számos újszerű kiállítási művet alkotott. Ebben az időszakban, a felülettől való elszakadás éveiben a gobelin, amit egyszerűen csak textilnek neveznek, egyre inkább eltért a klasszikus kivitelezési módoktól. Ezek a művek is gyapjúval készülnek, sysallal, megoldásukban mégis hihetetlenül újszerűek, eszmeileg, azóta is élnek a szakma minden területén.

Tervezőművészet és képzőművészet tárgyai hazánkban a 80-as évekig gazdag tarkaságban vegyülnek egybe. Megrendelés, fogyasztás sokszor homályos kontúrjai individuális- alkalmi- alkalom nélküli műhelymegoldások elfogadásával jelentkeztek és az 1968 utáni „aranykor” kiállítási műveinek eredeti sodrát hozta. Az egykor meghatározó lépték, az építészet léptéke is elhomályosult. Az aránytévesztést úgy is magyarázta a kritika, mint a képzőművészeti problematikával való azonosulást. Az analízis kiállítási értékekre koncentráló esetenként igen gyümölcsöző nemzedéki aktus volt.

Ezekhez az eredményekhez fölzárkózott másod és harmad generáció munkáin keresztül úgy tetszik - vállalják az elemzés kötelezettsége mellett az elmosott architektonikus arányok és funkciók visszaidézését.

Úgy tűnik, a társművészetek számos analógiával szolgálnak, hogy általánosabb érvényű alapokat jelentenek a műfaj lehetőségeivel kapcsolatban, mint az európai hatvanas évek vagy a magyar 68-tól markáns szövés-kombinációi, extravagáns vegyületben eloszlott népies hímzések és textilmontázsok - kollázsok, idegen anyagok integrálása, stb.

Ezzel szemben az utolsó generáció tagjainak munkái a dezintegráció hangulatában szintézis vágyról tanúskodnak, a műfaj történetiségéhez kötött örökség vállalásáról”⁸⁸
Aknay szövege egészen pontos helyzetképet festett a végső szétesést követő integrációs szándékokról.

⁸⁸ *Aknay Tamás*, Korreferensi bírálat, lásd Iparművészeti Egyetem archívuma.

A kárpit látszólag visszatért a felülethez, a kép és a szövet szerkezet mikro-világához. A textilművészet „globális” értelmezési kísérlete Japán és amerikai helyszíneken, nem játszódtott olyan mértékig látványosan, mint Lausanne idejében az anyag és a jelentés körüljárása. Kyoto a gyökerektől az ágcsúcsokig tartó „egészet” kereste, a tradícióból kinövő újat, az ütköztetésekből kibontakozó megoldásokat és életképes elveket.

Az új problémakör a számítógéppel segített technológiák fokozatos térnyerésével együtt jelentkezett. Ez a két folyamat személy szerint engem nagyon szerencsés ritmusban ért el. A felülethez történő visszatérés éveiben, az akkori magyar oktatási rendszernek köszönhetően, nagyon fiatalon, jó néhány nagyméretű munkát szőhettem. Rövidesen, a nemzetközi mezőnybe kerülve megismerkedhettem a független textilművészet markáns alakjaival. A szövésben eltöltött hosszú idő és a realizálásban szerzett nagy tapasztalat birtokában szívesen és bátran vállalkoztam arra, hogy kevésbé átlátható és érthető kérdéseket vizsgáljak. Jól érzékelhető lépésekben, amelyeket saját tapasztalataimra alapoztam, jutottam el, a síkbeli fotorealizmustól egy autonóm térbeli gondolkodásig.

A képek szövete

A fotografikus image és a szövet

Visszaemlékezve fiatalkori vizsgálódásaim terepére, mondhatom, hogy 1974-től egy egész generáció fotókról és kollázsokról szőtt. A fényképből indulva teljes művészi koncepciók fogalmazódtak.

Helena Hernmark, svéd származású amerikai *Peter Horn* német, *Marcell Marois*, francia származású kanadai, *Sharon Marcus*, *Archie Brennan* amerikai művészek, *Henrique Shuchmann* brazil, *Andrea Milde* spanyol művész és több lengyel, közöttük *Włodzimierz Cygan* és *Andrzej Rajch* dolgoztak ezen a területen. Itthon *Pérel Zsuzsa*, *Dobrányi Ildikó*, *Hauser Beáta*, *Hegy Ibolya*, *Pasqualetti Eleonóra* és jómagam vállaltuk föl nyíltan a XX. század legjelentősebb képi médiáját, a fotográfiát.

A fotózás hatalmasat fejlődött a nyolcvanas években, elsősorban a színes eljárásokban és a fotókidolgozás területén. Az érdeklődés részben a saját kép, az

amatőr felvétel közvetlenségének, részben a fotó dokumentatív hitelességének szólt. A fotózásnak egyfelől története lett, másfelől a professzió lépésről lépésre, mindennapjaink dokumentációjának eszközeként a hétköznapi életünk részévé vált.

„Fényképeket mindenütt látok, mint manapság mindenki közülünk: kéretlenül jönnek felém a világból, csak „képek”, jönnek, mennek, válogatás nélkül. Az albumokban, folyóiratokban megjelent, értékelt, megbírált, összegyűjtött, s így a kultúra szűrőjén átkerült képek.

Nemigen találok igazán jó szót a franciában erre az emberi érdeklődésre: de azt hiszem, a latinban megvan ez a szó: stúdium. Nem tanulást, tanulmányozást jelent, legalábbis nem elsősorban azt, hanem valamire figyelmet, valaki iránti hajlandóságot, egyfajta általános érdeklődést, amely buzgó, de nem különösebben heves.

Az ember, aki elsőként látta az első fényképet, *Niepce*-et a készítőjét leszámítva valószínűleg azt hitte, hogy festmény van előtte. A Festmény szelleme mind a mai napig kísérti a Fotográfiát. A Fotográfia azzal, hogy annyit másolta, bírálta olyan abszolút és atyai Hivatkozási Ponttá tette a Festményt, mintha a fénykép a festmény leszármazottja volna. Ez technikai okból igaz de csak részben, mert a festők camera obscurá-ja csak egyik oka a Fotográfia megszületésének: valószínűleg a kémiai felfedezés volt az igazán meghatározó.

Pedig a Fotográfia nem a festészetten, hanem a Színházon keresztül érintkezik a művészettel. A fénykép szülőatyjának *Niepce*-et és *Daguerre*-t tartják. Daguerre megkaparintotta *Niepce* találmányát és a Chateau téren olyan színházat nyitott, amelyben a mechanikusan mozgatott, fényhatásokkal életre keltett képeket láthatott a közönség.”⁸⁹ A következő 1923-ban nyílt Londonban, ahol az első látogatók között volt *Constable*, aki nagyon szórakoztatónak találta a bemutatót, egyúttal megállapította, hogy nem tartozik a művészetek birodalmába, mivel „a célja az ábrázolás”.⁹⁰ *Susan Sontag* többször nyomatékosan visszatér a könyvében (1999) ahhoz a gondolathoz, hogy a fotó általános elterjedésével párhuzamosan a festészet mintegy, hasonlítani szeretne a fényképhez.

⁸⁹ *Barthes*, 2000. 31-35.o.

⁹⁰ *Bajac*, 2001. 14.o.

Én inkább osztom *Barthes* véleményét, hogy a fotográfia a tanulmányozás eszközévé vált, másfelől *Constable* véleményét arról, hogy a művészet sohasem pusztán ábrázolni akart, hitelessége nem metsződik a „fotografikus ábrázolás hitelességének” tartományával. Bizonyos szempontból a fotó pontosan olyan eszköz, mint egy analitikus mérleg. A fotózás műfajában létrehozható művészi értékeknek nem az ábrázoláshoz, és nem a festészethez, hanem a „képhez” van közüük. Ebben az összefüggésben nem a fejünk hasonlít a kamerához, hanem éppen fordítva. *Barthes* párhuzama a színházzal (2000), a mozgókép kontextusában az emberi társadalom átváltozásra és átváltoztatásra irányuló kezdetekig visszavezethető hajlamára utal. A dokumentatív hitelességű kép tükröt tart a társadalomnak, leleplez, és végül a kritika révén változtat át.

Az egyén és a társadalom jellegzetes viszonyai között, a hetvenes nyolcvanas évek Magyarországon, az egyének és családok érdekeinek beleolvasztása a közösség érdekeibe, nosztalgikus képeket hozott a felszínre. A család, a származás vagy hovatartozás kérdéseit feszegetve, portrék, családi képek, háborús képeslapok, üdvözlőlapok kerültek feldolgozásra. A kárpit szokatlan áldozatokat követelő közegében Brennan, Horn, Péreli, Hauser saját családjuk, szűkebb közösségük, vagy egyszerűen csak érdekes személyek képeit állították művészi feldolgozásuk tárgyává.

Pontosan úgy, ahogyan a gótikus és kora-reneszánsz kárpitművészet rajzok és festmények mellett a sokszorosító grafikai eljárások közül például a fametszetek anyagait dolgozta tovább a kollázsok megszokott anyagai közül a nyomtatott képek, így az újságkivágások, folyóiratok képanyaga, könyvek illusztrációi is felhasználásra kerültek.

Az oktatás a dekoratív festészet erényeit és a századforduló iparművészeti törekvéseiben, illetve a Bauhaus iskolában közös formális értékrendet, a különféle technológiákat mintegy kvint-esszenciát fogadta el. Az Iparművészeti Főiskolán a hetvenes nyolcvanas években működő *Plesnivy*-műhely a körülményekhez képest a legjobbat akarta, amikor az építészeti hagyományok folytatását és Gropius törekvését a „tökéletes ház” lehetőségének és elérhetőségének ideáját állította elének. Őszintén hittünk a közeg, a környezet, a tér vizuális úton lehetséges fizikai hatásainak formáló

erejében. Mi valóban a házat, a teret akartuk megváltoztatni és ehhez valami korszerűbb képet kerestünk, valami kevésbé megrágott matériát.

Mi is történt itt valójában? Az alapvetően technológiai kiindulás, a kárpit technológiai meghatározását a reneszánsz kárpittechnológiával azonosította, melynek eredetileg grafikai alapjai lévén minden ízében ellentmondott a festészeti megközelítés elveinek. A dekorativitás elve, mint közös nevező egy ideig valóban föloldotta ezt az ellentmondást. Amikor azonban a fotográfia mintegy „elérhető közelségbe” került a szövettel, a kárpit szinte észrevétlenül ismét „képbe került”. A fotografikus leképezés lehetősége a fény tanulmányozásának és az ábrázolás történetének alapproblémáját hozta felszínre. Az első sokszorosító grafikai eljárások fény és árnyék kérdései, a „vizuális idézet” problémája, mint a képi forma eredetének alapkérdése vetődtek fel.

Diplomamunkámat és az azt követő négy nagyméretű kárpitomat színes folyóiratok anyagából készített montázsok alapján szőttem meg. Mindenféle képeket gyűjtöttem, de a hatalmas mennyiségű képtömeg kis részét sem használtam fel. Minden egyes munkát hosszas gyűjtés és válogatás előzött meg.

Jellemző, hogy a „kor szorításában” még olyan szembetűnően autonóm művészi személyiségeknek sem sikerült „függetlennek” maradni, mint Hauser Beáta. A két jelentős hazai művészegyéniség, Péreli Zsuzsa és Hauser Beáta korai időszakának hitvallása, szinte szóról szóra fedi egymást. Nagyanyáink képeit, elfelejtett fiókok tartalmát keresték mindketten. Péreli az ötletgazda, és mindvégig többé-kevésbé klasszikusnak nevezhető technikát használ. Hauser továbblép és nagyon hatékonyan integrálja a technikai kísérletezők raszter tanulmányainak használható részét. Mind a két művész bár fotografikus anyagokból indult ki, ha teljesen különböző utakon is, de igen erőteljesen átírta az „eredetiket”. Lehetséges, ha a teoretika a foto-realizmussal akarná összekötni a nevüket, az ellen mindketten tiltakoznának.

A fotografikus időszak technológiai eredményei nem az átírásból, hanem az eredetiségből következtek. Ha kollázsról vagy fotóról szőttem, a képet sohasem írtam át, hanem vetítéssel nagyítottam föl a kontúrokat, szövés közben pedig a fotóeredetit tartottam a kezem ügyében. Ez az eretnek-lépés fölborított minden érvényes szabályt és illedelmes megoldást. A szövőszék előtt már nem volt menekvés, a kép diktált, és

átadtam magam a fény rajzolta árnyalatok gazdagságnak és a részletek érzékeny térbeforduló, illúziószerűen megjelenő lidérces valóságának.

A fekete-fehér, a fény és árnyék kérdését tartalmilag sem lehetett „kikerülni”. Különösen emlékezetes Peter Horn érett korszakából származó „*Ohne titel*”⁹¹ című a deportálások dokumentumaiból idéző munkája.

Kétezer év textildarabjai között, a sötét és világos „mezőbe rendeződés” elvét mindvégig megtaláljuk. A kortárs kárpit egyes darabjai, a fekete-fehér fotódokumentumok révén, különösen sikeresen íródtak át a szövés szerkezetébe.

Az új műveket világméretekben nagy érdeklődés kísérte és a műfaj a reneszánsztól lényegében folyamatos hanyatlása óta első ízben technikailag is radikálisan átalakult. A kép szokatlan részletezettsége olyan bonyolultságot adott, amely a kárpit technikai lehetőségeit alaposan próbára tette. A probléma felidézte a gótikus és reneszánsz tervrajzok „eredetijeit” a kéziratok illusztrációit, mi több azok sokszorosító szándékát és ezzel együtt a kárpitok jellegzetes műfogását, a fény és árnyékhatások hasúrókkal történő kezelését.

A raszter jelenség jól ismert a nyomtatás vagy a fotózás területéről. A fotografikus imázs finom árnyalatai és részletezettsége kárpitkészítéskor nem jeleníthetők meg sem a színek határozott kontúrú rajzolataival, sem pedig lokális keverésekkel. Ezért a szövésben a nyomdai alapszínekből, vékony csík-raszterek szövésével alakítottam ki a színek gazdag skáláját. „*Textilgrafika*” című sorozatomat⁹² direkt azzal a szándékkal készítettem, hogy lehet finom vonalazásaimmal hatlépcsős hasúrendszerben figyeljem a színek keveredését. Ennek tanulságait használtam fel első munkáimnál, ahol a nagyobb nyugodt felületeket nem lokális keverésekkel, hanem a csík-raszter elvnek megfelelően igyekeztem kezelni. Ez volt egyike azoknak az alapkérdéseknek, amelyek úgymond benne voltak a levegőben, és amelyet több művész is szinte egy időben körbejárt. Archie Brennan például vagy Dobrányi Ildikó már 1974-ben főiskolára kerülésem évében hasonló kérdést vetett fel.

⁹¹ 198x198cm, 1994, gyapjú, pamut. Lásd: 8th. International Triennale of Tapestry 1995 Lodz katalógusában

⁹² 1980, 200x200 cm, gyapjú, a Szombathelyi Képtár tulajdona, 6. Fal és Tértextil Biennálé II. díja. Lásd: *Textilkunst*, 1981. No.1. címlap

Nagyszerű mesterem *Eigel István*, akivel főiskolás éveimet végig „hadakoztam” a rajzi stúdiók évenkénti záró kiállításán valamennyiünknek néhány soros megjegyzést írt. Egy alkalommal a következőket olvashattam.” A felkészülés és az alkotás időszakát határozottan el kell választani egymástól, nehogy később a szabadon szárnyaló alkotói fantázia elé akadályok gördüljenek”. Eigel hihetetlen türelemmel és hidegvérrel vette tudomásul folyamatos lázadásomat. *Kádár János Miklós*, aki a grafikai műhelyben irányította munkámat, a felsőbb évfolyamokban festészeti és grafikai munkám alapján többször és nyilvánosan is megvédett. Azt hiszem azonban, hogy a diplomaidőszak konok következetességgel véghezvitt fotografikus elképzeléseinek már ő sem nagyon örült. „*Életfa*”⁹³ című diplomamunkám végül hozzáteszem, legnagyobb váratlansággal, a mesteriskola kapuit nyitotta meg előttem. Ez a tény hosszú ideig elégtételt adott főiskolai küzdelmeimért, mindamelllett, hogy a döntéshez minden bizonnyal hozzájárult Aknay Tamás kitűnő korreferensi bírálata és szaktanárom Plesnivy Károly lojalitása is.

A csík raszter kérdés mindenképpen a felkészülésem „input” időszakára datálható. A fekete-fehér fotográfiák felhasználásakor a szigorú csík-raszter rendszer a fotorealisztikus imázs érzékletes kifejezése érdekében fölbomlott, és egyszerűbb pont-raszter struktúrákat hozott létre. Ezek a pontok a függőleges és vízszintes szálak kereszteződésében jöttek létre, megjelölve a szövés szerkezeti pontjait, alapelemeit, alapinformációit.

Elképzeltem a fehér fotópapírt a maga fényérzékeny szemcsézettségével és a fehér szövött felületet. A két jelenséget nagyon hasonlónak találtam. Magam előtt láttam a fotópapíron kialakuló képet és ugyanígy a szövés kiszínezhető kereszteződési pontjait. A pontstruktúrák kezelése érdekelt leginkább az egészben. Fehéret, feketét és hat különféle szürke árnyalatot használtam. A képeket vetítéssel nagyítottam föl, de ez a módszer bizonyos aránybeli pontatlansággal járt együtt, így egy időben 1/1 grafitrajzot készítettem „*Hommage' a Radnóti*”⁹⁴ című munkámhoz például négy négyzetméteres grafitrajzot készítettem és 1985-ig mindig 1/1 grafitrajzot

⁹³ 1979, 260x130cm, gyapjú, hernyóselyem, 5/cm, magántulajdon Canada

⁹⁴ 1985, 200x220 cm, gyapjú, 5/cm, Legújabbkori Történeti Múzeum tulajdona. Lásd: Torday Aliz, Livia Pápai – Algoritmische Bildweberei, *Textilkunst*, 1992. No. 2, 72-73.o.

használtam. Utólag határozottan érzékelhető, hogy ez a megoldás jelentősen belezavart a tisztán fotografikus koncepcióba.

A digitális nagyítások pontos rajza megoldotta ezt a kérdést, mégis szerencsénk, hogy egy ideig, az átrajzolásokon keresztül, mélyebben átértük a valóság fotografikus leképezéseinek hihetetlen érzékenységet, a fény és a formák valóságos rajzolatainak bonyolultságát. Dobrányi visszaemlékezve úgy fogalmazott, hogy amikor fotóhoz nyúlt, mindig a kép objektivitása érdekelte. Érzékelhettük, láthattuk vizuális emlékezetünk pontatlanságait, fogalmi gondolkodásunk egyszerűsítő mechanizmusait vagy szubjektív érzékenységét.

Különösen szerettem „*Következő dimenzió*”⁹⁵ című munkámhoz felhasznált kép fotografikus jellegzetességeit. A kép egy ejtőernyős puha landolását ábrázolja a hóban, előrehajolt pozitúrában előre lendülő karmozdulattal. A kép annak rendje és módja szerint a megelőző és az azt követő mozdulatot is tartalmazza, a cím mégsem az időre, mint negyedik dimenzióra, hanem a tér egyszerű harmadik dimenziójára utal. A nehézkedés fizikai törvényei szerint földet érő szinte tökéletesen összehajlott és némileg elcsavarodott figura, a leérkezés lendületével fölkavarodó hó-darabkák felhőjében megfosztódik fizikai mivoltától.

Ezt a képet sohasem tudtam volna „elképzelni” vagy megrajzolni a fotóeredeti nélkül. Roland Barthes (2003) erre gondolhat, amikor a fotográfiában megnyilvánuló „punctum”-ról beszél. A pillanat benne van a képben, ennek a töredék időnek az érzékletes interpretációja, egy zársebességnyi élmény újra átélésének mintegy időbeli elnyújtása az, ami a megszövését olyan élvezetessé tette. Azért szerettem, mert az érintés teljességét az érintés föloldó hatását közvetítette.

Halmazelmélet és szövetszerkezet

A „*Következő dimenzió*” című munkámon, a landoló ejtőernyős földet érésekor fölrepülő hó darabkák kavardása rajzolja a képet. Mivel az apró formák nem adtak kezelhető területet a lánc elkülönülő részeinek, a klasszikus gobelin technológia ezt a fölrobbant látványt nem tudta rögzíteni. A megoldás, amit követtem, nagyon hasonlít,

⁹⁵ 1986, 127x135cm, 5/cm, a Szombathelyi Képtár tulajdona. Lásd: International Textile Competition '89 Kyoto katalógusában

a pre-Columbiai textilkultúra Lineáris stílusú Paracas hímzéseinek technológiájára. Azonos szellemű probléma 2000 év távolságában azonos megoldást követelt meg.

„Ezek az összetett beágyazott sorozatai a képeknek vizuálisan megfoghatatlanok maradnak, mivel a vékony vonalakkól felépített rajzolat háttér színe, és az anyag eredeti alapszíne megegyezik. Ez az effektus áttetszőséget fejez ki, és a figyelmet elvonja az átjárható testetlen figurákról. A hímző a háttér és a figura viszonyán keresztül, manipulálja az érzékelésünket. A szándékolt zavar úgy jön létre, hogy a háttér széttördeli a figurát, ezáltal nehezen választható szét a környező figuráktól és a háttértől. A Lineáris stílus, művészileg absztrakt konceptuális képekben kommunikál, ezen keresztül, a tradicionális Paracas természetfeletti és a természettel való kölcsönhatást jellemzi. A sámán víziókon keresztüli belépés a szellemek birodalmába nem jellemezhető tömör testekkel és reális térrel.”⁹⁶

A „testetlenítés” folyamatában a képrészletek áttetszősége és lebegtetése nem csak a vizuális jelenség bonyolultsága miatt jelentett gondot, hanem azért, mert a látvány érzékeltetéséhez megfelelő technológia, nevezetesen a szálak végigfuttatása az egész soron, a látvány egészének anticipálását követelte meg. A kép sorról sorra épült föl a szövés folyamatában, a vízszintes sorok azonban a kép kisebb nagyobb elemeit véletlenszerűen metszették keresztül, az egyes elkülönülő vagy összeolvadó képrészleteken.

„A beágyazott minták bonyolultsága és sorokra tördelése megkövetelte a hímzőtől, hogy felidézze az egész rajzolatot, és egyben szem előtt tartsa, minden részletnek a helyét.”⁹⁷

A szövésben véletlenszerűen, mondhatni játékosan alakítottam ki a pontcsoportokat. Egy idő után mégis szabályosságok keletkeztek, sőt egyre határozottabb formákat generáltak. Végül már, valóban nagyon szigorú szabályrendszert követtem. A véletlenszerűen elrendezett pontokból nagyon bonyolult raszter-szerkezet alakult ki, amely érzékeny és dinamikus tulajdonságokkal egyaránt rendelkezett. A pontokat azonban nem számoltam, mert a rendszer maga kijelölte a parányi elemek helyét. Stone-Miller a Paracas hímzések kapcsán ezt a szabályosságot írja le: a hímzők

⁹⁶ Stone- Miller, 1997. 58.o.

⁹⁷ Stone –Miller, 1997. 59.o.

szabályokat követtek, amelyekben nem hibázhattak, mert egyetlen eltérés fölborította volna a mintázat további követhetőségét.

„Ez a módszer matematikailag adta meg a szabályt, hány szál helyezkedik el egy csoportban. A háttér önmagában átadhatta a szabályt egyik művésztől a másiknak, így az összetett ábra könnyen megtanulható és fejben tartható volt. Ez a kreatív folyamat elárulja, hogy a figura nem a háttértől függetlenül épült föl, ahogyan az érzékelhető eredmény sem független attól. A mód, ahogyan elkészült és a végeredmény egy és ugyanaz, a szertartásos és állandó természetű szent és sérthetetlen lineáris stílusú képekben. Az Andok művészetében, mint egészben a folyamat pontosan olyan fontos, mint a beleoltott alapvető lényeg, a művészi munka, ahogyan az végül, megmutatkozik. Annak ellenére, hogy felsőbb szellemi hatalmak számára formálódtak, ezek a kompozíciók különösen kihívóak tervezésüket és megvalósításukat illetően is.”⁹⁸

A szabályosságokat állandóan megváltoztattam. A változás a raszter megváltozását hozta magával. Biztosan, legfeljebb csak azt tudtam követni, hogy a rendszer melyik lépésénél tartok. A struktúra bonyolultnak tűnt és szigorúnak ahhoz képest, hogy a szabály nagyon egyszerű volt. Hat egymás fölötti sort kezeltem egyszerre, így könnyen kiszámítható, hogy a két méter széles 5-ös felvetés sűrűségű darabon hatezer információt kezeltem egyszerre. Ennek nyomán a szövés három millimétert haladt előre, teljes szélességében. A két méter hosszú darabon hárommillió hatszázezer pont színét, tónusát és elhelyezkedését határoztam meg. Valamilyen egyszerűsítő elv volt, ami ebben a szokatlan bonyolultságban orientációt adott. Nem csodálkoztam volna, ha a Jacquard eljárásokban használatos damaszt-kötések valamelyike, vette volna át az „irányítást”. A szerkezet „sávolyos” karaktere jól látható, a szabályosságok azonban nem ismétlődnek kötéstani rendben.

Két nyilvánvaló összefüggést vettem alaposabb vizsgálat alá és bizonyos hasonlóságokat valóban megállapíthattam. Az egyik a film és a fotópapír fényérzékeny szemcsézettsége, mely a rávetülő fénysugarak hatására érzékenyen reagál. A film, foto-papír 0,1 milliméter vastagságú fényérzékeny rétegében az ezüst tartalmú emulzióban a szemcsézettség véletlenszerűen helyezkedik el. Fény hatására

⁹⁸ Stone- Miller, 1997. 59.o.

az emulzió szemcsézett ezüst tartalma elszíneződik, oxidálódik. A kép analóg információi rendezetlen, egyúttal nagyon finoman strukturált felületen rögzítődnek.

A szövet szerkezetében azonban a kereszteződések szabályos rácsban foglalnak helyet. Ez az elrendezés hasonlít a számítógép képernyőjének pixeles felépítésére, bár ez a hasonlóság koránt sem pontos. Az eltérés éppen ott érthető és fogható meg, ahol a kötéstani szabályosságokkal szemben is jól érvényesül. Az elkülönülő kötéstani alapegységek és a képernyőn megjelenő minden egyes pixel egyenként elkülöníthető információ egységeket jelenítenek meg. Ezt az összefüggést használják a különféle számítógéppel segített szövési eljárásokban, képek digitális feldolgozására és közvetlen leszövéseire. Ezek az eljárások az ázsiai kontinensen hosszú tradícióval bíró damaszt-szövés kötéstani szabályosságain alapulnak. A Copt kultúrában megjelenő kézzel szőtt képek megfelelőit a bizánci szövőkultúra selyem és pamutszövésein kötéstani szabályosságba rendezetten is megtalálhatjuk. *Coulin Weihel* (1952). Az algoritmikus rendszer azonban nem egységekben, hanem viszonylatokban határozza meg, nagyobb területek, mondhatni folyamatosan az egész felületen megmutatkozó változásokat. A felületből nem lehet ismétlődő egységeket kiemelni. Egy algoritmikus elvről lehet beszélni, amely a kép adott tónusértékeinek megfelelő változásokat létrehozta.

Matematikus férjem felfigyelt arra, hogy az általam szőtt felületek struktúrája hasonlatosságot mutat ismert matematikai konstrukciókkal. Véletlen egybeesésnek tűnt, de kiderült, hogy a szövési technikám során valóban olyan szabályokat követek, amelyek szerepelnek bizonyos matematikai konstrukciók előállításában is. A szövés során kimutatható a *Cantor*⁹⁹ halmaz konstruálása során használt lépések ismétlődése, illetve, a különböző szürke árnyalatok előállításának az a módszere, amely a fuzzy¹⁰⁰ halmazok szemléltetéséhez használatos: adott kis területen véletlenszerűen változtatom a rendelkezésemre álló szürkék arányát.

A fuzzyság a matematikai absztrakción kívüli közegben összefüggésbe hozható a kaosz fogalmával, mivel nem determinisztikus, hanem határozatlan, bizonytalan

⁹⁹ *Cantor, G. F. L.* (1845-1918) német matematikus. A végtelen halmazok elméletének egyik megalapozója.

¹⁰⁰ A fuzzy fogalmának a bizonytalanság és a mérték egy adott fokának meghatározásában van szerepe. Lásd, Benczúr András, An attempt to the algorithmic definition of fuzziness, *Annales Univ. Sci. Budapest., Sect. Comp.* (1991) 19-33

változásokat kezel. A bizonytalanságnak valamilyen fokozatát jeleníti meg. Szemléletes példa, ha azt mondom, valami nem fehér, nem fekete, hanem valamilyen szürke árnyalat, amely egy bizonyos mértékű fehér és egy bizonyos mértékű fekete elemet tartalmaz. Egy kérdésre nem adható igen vagy nem válasz.

A Cantor halmaz

Georg Cantor aki matematikus társait a halmazelmélet „Paradicsomába” vezette 1845-ben született Szentpéterváron, apja sikeres nagybani kereskedő, majd a szentpétervári tőzsde brókere, rendkívül kultúrált és a művészetek iránt fogékony ember volt. Édesanyjának is kitűnő zenei érzéke lévén, nem meglepő, hogy Cantor kitűnő művészi képességeket örökölt szüleitől, kimagaslóan hegedült és nagyszerűen rajzolt. Alkotó éveinek első felében végzett jelentős matematikai kutatásai után, érdeklődése a filozófia és az irodalomtörténet felé fordult. Az ismert Bacon-Shakespeare elmélettel kapcsolatos téziseit 1896-ban és 1897-ben pamfletekben publikálta. Aktív éveinek végén, filozófiát tanított. Cantort a kortársai egy része egyszerűen örültnek tartotta, mások szenvedélyesen kiálltak mellette. Jelentős matematikai munkásságából, mindenek előtt a végtelen halmazok elméletéből, művészet filozófiai szempontból is több jellegzetes összefüggés kiemelhető. Az egyik ezek közül a rész és az egész összefüggését érinti. Az egész végtelenjéből kiszakított rész szintén végtelen, s a léptékváltás paradoxona nem változtat az igazságon.

Arisztotelész analizálta a potenciális és az aktuális végtelen közötti különbséget. A potenciális végtelen annak lehetősége, hogy a számsorhoz mindig hozzá lehet fűzni egy újabb egységet, bármely természetes számnál lehet eggyel nagyobbat mondani. Az aktuális végtelen az összes természetes szám fogalma, vagy egy szakasz összes, tovább már nem osztható részének fogalma. Mint mondja abból, hogy minden lépés után van rákövetkező lépés, akár a számlálásban, akár a szakasz osztásában, nem következik, hogy van utolsó, „végtelenedik” lépés.

„*Galilei*, „*Discorsi*” című művében a következőképpen fogalmaz „*Euklidész* óta tudjuk, hogy a rész kisebb az egésznél” Ez Euklidész egyik axiómája, egyik a sok közül, ami éppen, mert axióma mindig is magától értetődő igazságnak számított

mióta világ a világ, de legalábbis Euklidész óta. Galilei két módon is bebizonyítja, hogy ez az axióma a végtelen körében hamis. Galilei annyiban hagyta a dolgot. Bár megjegyezte, hogy úgy látszik véges értelmünk a végtelent nem képes felfogni, és ha a végtelenről gondolkodunk, akkor ellentmondásba botlunk. George Cantor egy elméletet alapított Galilei észrevételére. A Galilei féle megfigyelésből egy teljes új világot hozott létre: a halmazelmélet világát, amelynek az axiómájává tette azt, hogy ha két összesség megfeleltethető egymásnak, akkor ugyanannyi elemük van, még akkor is, ha látszólag vagy valójában az egyik része a másiknak. Már Cantor is tisztában volt azzal, hogy maga a fogalom, amivel dolgozik, a halmaz fogalma paradoxonokat rejt magában.”¹⁰¹

A Cantor halmaz a fractal prototípusa. Az egyharmad részenkénti zsugorítás végtelen sorozatában mindvégig ön azonos. A szövésemben használt egyszerű szabályosság és a Cantor halmaz szemléltetéséhez használatos ábra morfológiai hasonlósága első ránézésre szembeötlő. Az öt egymás fölött elhelyezkedő vetülék sor pontosan a Cantor kiemeléseknek megfelelő helyeken tűnik el a szövet nem látható oldalára és ebben a ritmikus ismétlődésben mindig három szálból álló lánc csoport ad eligazodási lehetőséget. Az ötsoros egység egymás fölött végtelen sokszor ismételhető. A létrejövő átlós elrendezés a szálak páros illetve páratlan szerepjátékában rejlik. Egyáltalán nem világos azonban, hogy a teljes rendezetlenségből, a tónusok változatos bonyolódásán keresztül, miért és hogyan alakul ki ez a szabályosság?

A 19. században, különösen a Cantor féle halmazelmélet kialakulásával párhuzamosan, meglehetősen elterjedt a matematikusok körében egy gyakran csak hallgatólagos objektív idealista szemlélet, amely szerint a matematikai fogalmak a tudattól, időtől, szubjektív tényezőktől függetlenül, objektíve léteznek: A matematika az a tudomány, amely ezt az absztrakt matematikai világot éppúgy tapasztalja, kutatja, fölfedezi, mint a természettudományok az anyagi valóság egyes területeit. Az intuicionizmus teljesen elválasztja a matematikát a matematikai nyelvtől, különösen az elméleti logika leírta nyelvi megjelenési formáktól, és fölismeri, hogy az

¹⁰¹ *Laczkovich Miklós* akadémikus, egyetemi tanár Eötvös Loránd Tudományegyetem, Természettudományi kar, Analízis tanszék. Részlet „A Paradoxonokról” című előadásából, melyet a „2000 évi Pázmány-ünnepségen” tartott.

intuicionista matematika egy lényegében nyelv nélküli értelmi tevékenység. Külön figyelmet érdemel az intuicionizmusnak a formális logikával szembeni álláspontja, nem zárja ki ugyanis általánosan annak lehetőségét, hogy egy logikusan levezetett matematikai tételhez el lehessen végezni, olyan nyelv nélküli intuitív matematikai konstrukciót, amelynek a szóban forgó logikailag levezetett tétel többé-kevésbé hű leírása.

Részletesebb vizsgálatba fogtunk. Mindenekelőtt szeretnénk volna egy kiválasztott szövött részlet modelljét a számítógép képernyőjén is megjeleníteni. Elgondolkoztunk azon, hogy miféle hatások játszanak szerepet a szövés kialakulásában, s hogyan lehetne ezeket leírni. Összegyűjtöttük a szövött részlet lehetséges leíró adatait és ezeket beállítható paraméternek tekintettük. Gondosan feljegyeztük egy kódlapra a különböző árnyalatokhoz tartozó pontsorozatokat, hogy megtaláljuk azt az algoritmust, amely a szövött szerkezetet pontosan adja vissza a képernyőn. Algoritmikus modellt készítettünk a képernyőn, amely vizsgálható volt, s így, tárgyasulva, jól reprezentálja azt a kapcsolatot, amely a szövés és egyfajta rendszerszintű gondolkodásmód között feltárható.

Ez a program azonban vizuálisan sohasem közvetítette azt az árnyalt bonyolultságot, amelyet a szövésben dinamikus érezni lehetett. A modellkészítés első pillanataitól tudtuk is, hogy miért. A gobelin szövésekor ugyanis, amelyet szaknyelven vetülék arcú ripszkötésnek nevezünk, két vízszintes szárendszer kerülgeti a térnek egy viszonylag szerény kiterjedésében egy harmadik függőleges rendszer szálait. Az egyik vízszintes rendszert a páros, a másikat pedig a páratlan számú sorok alkotják. A függőleges szárendszer mindvégig láthatatlan marad. A páratlan vízszintesek a páros függőlegeseket, a páros vízszintesek pedig a páratlan függőlegeseket fedik el. A vízszintes sorok nagyon szoros egymásutánisága adja végül is azt az érzést, mintha a szövött felület egy sík-lap lenne. A szövés maga azonban térbeli konstrukció. Kiterjedése a harmadik dimenzió felé viszonylag elenyésző s a kategóriákhoz szokott fogalmi értelmezésünk sík problémának konstituálja.¹⁰²

¹⁰² A korábbi megközelítés szerint a látás fő funkciója környezetünk minél pontosabb „fotografikus” leképezése az agyban, egy minél tökéletesebb belső reprezentáció létrehozása. Az aktív látásmélelet szerint viszont nem létezik az agyban egy teljes és pontos reprezentációja a retinákra vetülő képnek, és nem is az a látás funkciója, hogy ilyen belső reprezentációkat hozzon létre. A látás funkciója az,

Stephen Hawking közismert nézete szerint a lét kérdése csak három dimenzióban tehető fel, bármely objektum, amit tényleg létrehoztunk, csak térben értelmezhető, bármily csekély legyen is harmadik dimenziójú kiterjedése. A szövetben a szó szoros értelmében egy viszonylag bonyolult felépítésű „test” konstruálódik. Ez a szerkezetesség adott mindig is alapot a textil különféle téri értelmezéseinek. Beuys ezt az elvet nem nevezné se szobrászatnak, sem pedig plasztikainak, mert a szövetszerű felépítés jellegzetes átjárhatósága és réteges felépítése a hálózatoság elvéből következik.

A módszerem az árnyalatok finom meghatározásához egy szövetnyi kiterjedésű térbeli struktúrában, olyan algoritmust használt, amely viszonylatok információit adja át a közvetlen környező területeknek. A térbeli struktúra ebben a rendszerben három egymással térben összekapcsolódó egymás alatt elhelyezkedő sűrű hálózatot jelent. Ilyen módon fejlődik fizikai mivoltában is a szövet hosszában.

Valami történt a fénykép analóg információi és a szövet szabályos szerkezete között. Az analóg természetű információk a szövet szerkezetében speciális algoritmusokba rendeződtek. A szabályos rácsszerkezet információja és a véletlen analóg információi együttesen a fraktál prototípusát hozták létre.

Olyan analógiát, amelyben a rávetülő kép információi egymás alatti térszerkezetben helyezkednek el, egyedül a retina, az ideghártya szerkezeti modellje szolgáltat. Az anyag, a szövet biológia bonyolultságú szerveződésének modellje. *Beke László* „*A kép a fejünkben keletkezik című tanulmányában*” (1997. 285.o.) említést tesz arról, hogy a szemet a fényképezőgép analógiájával magyarázzák, noha a fényképezés nem a szem működésének mintájára jött létre. Nem a gerincesek szemének bonyolult működésének mintájára, de jóval egyszerűbb élő szervezetek, például az infuzória festékfoltjában a fény hatása, mint „nyom” elképzelhető, hogy megjelenik. „Ezt a foltot bátran teremthette a fény hatása, s egész sereg közbeeső formát találunk az egyszerű festékfolt s a gerincesek bonyolult szeme között.”¹⁰³

A látás is érintés. A fény részecskéinek hullámtermészetű, „láthatatlan” érintése. A parányi alapterületű retinán, képfolyamok haladnak, és a többrétegű idegszövet

hogy kinyerjük a túlélés szempontjából legfontosabb vizuális információt környezetünkéből, és annak megfelelően vizuálisan irányítsuk cselekvéseinket, környezetünkkel való interakciónkat.

¹⁰³ *Bergson*, 1930. 70. o.

információk sokaságát juttatja el az agyunkba. *Bergson* leírásában (1930) a gerincesek retinája a fiatal embrió kezdődő agyából kibocsátott széttárulás terméke, igazi ideg-központ, mely a periféria felé tolul.

„A szem az egyiptomi gondolkodásban a szövés és az ismeretek istenéhez Sia-hoz kapcsolódott, akinek a nevét a hieroglifák között egy darab szövettel jelölték. A szem a hasznos ismeretek szerzésének eszköze, másrészt része van a kereszteződés elvében. Az idegszálak a látó chiasmában történő kereszteződésének következtében az agy bal fele a jobb szemmel, a jobb fele pedig a bal szemmel lát, így köze van a szövet készítésének kereszteződési elvéhez.”¹⁰⁴

Claude Levi-Strauss (2001) Kína és északnyugat-amerikai partvidék motívumkincsének összehasonlításakor említést tesz a részmotívumok átalakításáról, amelynek során például a szem motívumot az egyes testrészek kapcsolódási pontjaiban helyeztek el „egy szem motívumot izület hangsúlyozására használnak.”¹⁰⁵

„Megtervezett színezett és szőtt fonalak kígyóznak, metsződnek át és lebegnek. Együtt egy végtelen emelkedő süllyedő ritmust alkotnak, visszhangozzák és meghatározzák egymást. Emlékek futnak végig minden cérnán és fonalon, és emlékek rebbennek az arany ezüst és kék és zöld szálakon játszó fényben is. Az emlékek minden érzékünket áthatják nemcsak látjuk, tapintjuk, orrunkban érezzük, halljuk és ízleljük őket. A láncfonal és a vetülék kötéséhez hasonlóan szövődnek alkotnak egészet. Minták és ritmusok futnak össze, a jelen és a múlt, kelet és nyugat kavarnak és áthatják egymást. Nem csak szövet születik, de egy új jelentés egy új eszmélés is. A sokrétűség rendszerébe beleszövődik a természet egésze is. A textilművészet kifejezésében számos szöveg visszhangzik, jelenségek harmóniája összhangja és kölcsönhatása. Különleges és meglepő esztétikai egység. A káprázatos színek és minták kavalkádja nem véletlenszerű vagy zűrzavaros, hanem számos különböző rendszer szövedéke akárcsak a természet saját átalakulásai.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Lamy*, 1989. 16.o.

¹⁰⁵ *Levi-Strauss*, 2001.194.o.

¹⁰⁶ *Ito Tosiharu* professzor, Tokioi Zenei és Szépművészeti Egyetem. 2003 Iparművészeti Múzeum szövegkiemelés

Képfolyamok és ideghártya modell

Roska Tamás¹⁰⁷ akadémikus vezette kutatócsoport, több mint tíz éve, amerikai-spanyol kooperációban végzett munka eredményeként új tartalommal egészítette ki a számítógép fogalmát: a jelenleg alkalmazott komputer működési elvétől gyökeresen eltérő konstrukcióval dolgozó analogikai számítógépet fejlesztett ki. Az elnevezés az analóg és a logikai működés egyesítésére utal. A számítás fizikai folyamat, amelynek formái rendkívül gazdagok, és Roska Tamás szerint a digitális technika ismert fizikai alapjainak és működési módjainak átgondolása igencsak időszerű volt.

Az optikai érzékelők - így például a kamerák - százezer számra ontják az analóg jeleket, ezek digitálissá konvertálása pedig nem megy olyan könnyen, lassú és energiaigényes folyamat. "Azokon a területeken - mondja Roska -, ahol változó jelek tömegével kell dolgozni, olyan számítógép válhat be, amelyben közel kerül egymáshoz az érzékelés és a feldolgozás. A mi gépünk, a CNN¹⁰⁸ Univerzális Gép ilyen, ez a benne zajló jelenségeket nem tördeli a digitalizálás lépcsőibe, hanem azokat egységükben, valós időben dolgozza fel."

A szem ideghártyájában, a retinában hasonló jelenségek játszódnak le, mint a celluláris-neurális hálózatokban. A látás modellezésére és a hozzá kapcsolódó, az agyban lezajló magasabb rendű idegi és fizikai folyamatok kutatására hazai doktori program indult, Neuromorf Információs Technológia néven. A vizsgálatokat Roska Tamás és munkatársai, Hámori József akadémikus kutatócsoportjával közösen végzi. Az orvosokból, biológusokból, mérnökökből és fizikusokból álló team azon

¹⁰⁷ Roska Tamás akadémikus 1940-ben, Budapesten született. 1964-ben végzett a Budapesti Műszaki Egyetem Villamosmérnöki Karán. Szent-Györgyi Albert- és Széchenyi-díjas, az MTA Sztaki Analogikai és Neurális Számítórendszerek Kutatólaboratóriumának vezetője. 1993-tól az MTA levelező tagja, 1998-tól rendes tag.

¹⁰⁸ CNN. Celluláris neurális/nemlineáris hálózat. Olyan processzorsereg, amelyben az egyes processzorok (cellák) egy négyzetrács csúcspontjaiban foglalnak helyet. Mindegyik cella a közvetlen környezetében lévővel van összeköttetésben, azoktól hatást kap, illetve azokra hat. Ezek a hatások alakítják ki a CNN működését.

munkálkodik, hogy megértse a természet információ-feldolgozó folyamatait, és azokat a gyakorlatban is hasznosítsa.”¹⁰⁹

„Megalkotni egy olyan számítógépet, amelyben az elemi utasítások tér-időbeli hullámok, és ezekkel egy új algoritmikus világot felépíteni. Megérteni az idegrendszer és az agy néhány fontos működési mechanizmusát, és ezt prototípusként használni, elektronikai és optikai eszközökkel megépíthető számítógépekben, talán ezek voltak legfontosabb kutatói élményeim a millió izgalmas részlet mellett.”¹¹⁰

„E számítógép formális leírása, amelyet CNN univerzális gépnek nevezünk csupán néhány egyszerű analóg és bináris logikai építőelemet, építőkockát tartalmaz, de ezekből egy rácson, szomszédokat összekapcsolva és tárolt programozást lehetővé téve sokat helyezünk el.

Ezek a hullámszámítógépek nagyon közel állnak ahhoz az idegrendszerben működő „számítási stílushoz”, amelyet érzékszerveink többsége használ, ahol többnyire analóg hullámjelenségek és logikai igen-nem detekciók vannak térben elosztva.

Érdekes az is, hogy ez az új számítógép paradigma nagyon közel áll az élő szervezetek idegrendszerének sok részletéhez: szerkezetében az anatómiájához, működésében a fiziológiájához. Mintha mesterséges, de egyszerű neuron-processzorok lennének elhelyezve egy sík rácson, és a szomszédok egymással interakcióban, „receptív mezőszerűen” lennének összekapcsolódva. Ezen síkbeli processzorseregek vannak a harmadik dimenzióban egymásra helyezve, amelyben immár a közvetlen fel-le szomszédok is kapcsolatban vannak. Talán nem pusztán szerencse, hogy hamar kiderült: az új analogikai számítógép modellel nagyon egyszerűen és természetesen lehet bonyolult érzékelő és felismerő idegi funkciókat modellezni. Kiderült, hogy az idegrendszerre azért nehéz ráerőltetni a digitális számítógép-paradigmát, mert az idegi szerveződések természete ettől idegen. De az számomra szinte már csoda, hogy például az emlősök retinájában a csatolt hullámegyenletek jelentik a természetet, az egyszerűt”

¹⁰⁹ Kovács Tibor: Új magyar találmány: analogikai számítógép, *Figyelő*, 1999/42. szám

Laterna Magica

A csík-raszter tanulmányok időszakától, 1979-től, az algoritmusok alkalmazásáig öt éven keresztül, szinte szakadatlanul szőttem. 1984-es Vigadóbeli kiállításomon legfontosabb algoritmikus struktúrával szőtt munkám a „*Következő dimenzió*” már szerepelt. A fotografikus imázs, a szövetszerkezet algoritmusai és a digitális képstruktúrák összefüggéseinek vizsgálatában ez az évszám nagyon korai. Különösen az, ha tekintetbe vesszük, hogy ekkor már hosszú évek óta dolgoztam ezen a problémán. Munkáimon 1975-től folyamatosan végigkövethetők a lépések, amelyeket egymás után sorban megtettem a valóban algoritmikus szerkezetek létrehozásáig. A „*Következő Dimenzió*” 1989-ben meghívást kapott Kyotóba, az International Textile Competition '89 kiállítására, ahol rövid vetített képes előadást tarthattam, a megnyitó délelőttjén rendezett nemzetközi szimpóziumon. Ezt követően 1992-ben a kyotoi professzionális nemzetközi versenyen „*Laterna magica*”¹¹¹ című munkámért „A tradicionális technika díját” vehettem át. Lloyd Herman a washingtoni Renwick Gallery független kurátora a nemzetközi zsűri elnöke méltatásában az ikonográfia és a technológia egységét jelölte meg a díj indoklásául. „Tradicionális technikát használva szürreális és fantasztikus látványok kapcsolódnak egymáshoz, mint álmotörödékek. Egy Moebius szalag textilként finoman megszöve. Munkájában ugyanaz az ábra változik folytonosan fordulva, mint egy soha véget nem érő film. A Laterna Magica egy tradicionális koncepció, amely fogalmilag az élet és a halál kifejezője. Munkájában a művész egy költőien profán allegóriavilágot fejez ki tradicionális, mégis bravúros technikával.”¹¹² A visszajelzésekből egyértelműen érezni lehetett, hogy a valódi érdeklődést a technológia szokatlan érzékenysége váltotta ki.

A fentiekből bizonyára kitűnik, hogy kérdéseinkkel összefüggésben, nem szándékoztunk komputer grafikákat készíteni, bár munkánk során sok szép grafikai melléktermék született.

¹¹⁰ Roska Tamás saját szavai kutatási eredményeiről ugyanott.

¹¹¹ 1991, 154x184cm, gyapjú, hernyóselyem, fémszál, 5/cm, a Magyar Nemzeti Bank tulajdona. Lásd: International Textile Competition '92 Kyoto katalógusa

¹¹² Lloyd E. Herman méltatása a 3. International Textile Competition, Kyoto kiállítási katalógusában

Jól ismertük mindazokat a grafikai eredményeket, amelyek a hardverek és szoftverek viharos gyorsaságú fejlődésével párhuzamosan napvilágot láttak. Közvetlen, személyes kapcsolatban voltunk az Új Szimpozium köreivel, és matematikus barátaink munkái mellett bábáskodtunk a Műcsarnok komputer grafikai kiállításán. Dolgoztunk a rajzfilmstúdió gépein, ahol kamerával vittük be a fotó alapanyagokat és sorolhatnám a legváltozatosabb próbálkozásainkat.

Előadtam Japánban, Amerikában, Kanadában. Közelebbről megismertem művészeket, akik Photoshop képfeldolgozó szoftverrel terveztek, vagy fotó alapanyagokból szöve, raszter problémákig jutottak. A fotó-kérdés, ma már nem is tehető fel úgy, mint ezekben a korai években. Ilyen alapon, már nem tudunk különbségeket tenni művek, művészek vagy csoportok között. A fotó a különféle művészi tevékenységek természetes kísérőjévé vált, külön energia befektetést jelent, ha eliminálni akarjuk az életünkben. Az én életemben azonban különös jelentőséget nyertek ezek a korai évek, és azok a szerkezeti kérdések, amelyeket a foto kapcsán személyesen tapasztalhattam meg.

„*Interakció*”¹¹³ című munkám elkészültének évében 1992-ben, a már javában működő első számítógéppel segített úgynevezett AVL szövőszékek fejlesztése során hasonló szövetszerkezeti problémák megoldásán dolgoztak textilművészek és matematikusok. Rövidesen magam is láthattam az első számítógéppel irányított kézi Jacquard szövőszék működését. A Jacquard szerkezetek két legnagyobb mesterével a Kalifornia Egyetem Művészeti Karának tanáraival *Cynthia Shirra-val* és *Lia Cook-kal* 1989-ben Kyotóban találkoztam először személyesen. Ekkor még messze lehetetlen volt fényképet közvetlenül számítógépről szőni. A kérdés elevenen remegett a levegőben, de az első TC-1-es gépen számítógépes segítséggel megjelenő művészi igényességgel készült fotografikus image a kilencvenes évek második feléhez köthető. Szívesen emlegetjük ezzel kapcsolatban Lia Cook nevét, de korántsem ő volt az egyetlen.

¹¹³ 1993-94, 190x 380cm, len, pamut hernyóselyem, 5/cm, Raiffeisen Bank Budapest tulajdona. Lásd: a művész önálló kiállításához 1994 Vigadó Galéria készült katalógusban

1996-ban Portlandban előadást és workshopot tartottam addigi kutatásaimból. *Dessel Graves* programdirektor *Sharon Marcus* kérésére hívott meg a Convergence '96¹¹⁴ eseményeinek előadójaként. Sharon nemzetközileg ismert kárpitművész az Oregon School of Art művészeti magániskola tanára, 1983-as washingtoni,¹¹⁵ és 1984-es vancouveri¹¹⁶ előadásom nyomán tett javaslatot részvételemre. Ezeken a rendezvényeken ismertem meg személyesen Archie Brennand és Marcel Maroist. A felkérés nem volt véletlen, mert Sharon akkor már hosszabb ideje foglalkozott a számítógéppel segített kárpittervezés témájával. Munkájához sajátkészítésű fotókat használt, melyeket a Photoshop képkezelő programmal manipulált. Kölcsönös nagyrabecsülésünkön túlmenően azonban nem sokat tudtunk tenni egymásért. Workshop-omon Sharon személyes asszisztensét kaptam munkatársként, aki kiválóan együttműködött, és minden szempontból nagy felkészültségről adott számot. A nagy kérdésre, hogy átkerül-e, átkerülhet-e a kárpit az annyira izgatottan várt kézi Jacquard közegbe akkor nem tudtunk határozott feleletet adni. Ebben az időben meggyőződésem, hogy még senki sem volt tisztában azzal, mi történik pontosan a keze között, így ez a találkozás legfeljebb a kölcsönös információszerzés szempontjából lehetett érdekes. A Photoshop magas szintű kezelése, és a szövési problémák magas szintű kezelése külön-külön is szerteágazó és időigényes feldolgozást jelentettek. Ma már tudjuk a választ, ehhez azonban túl kellett nőni a digitális kultúra adta korlátokon.

Közismert, hogy a számítógép alapgondolatát a Jacquard szövőszékek lyukkártya vezérlése jelentette.

„A gépekben rejlő hatalmas számítási képességeket a londoni *Charles Babbage* (1792-1871) ismerte fel először. Első gépe a differenciális gép a különbségek módszere alapján sokfajta táblázat elkészítésére volt képes. De még mielőtt a gép bármiféle modellje elkészült volna, Babbage egy sokkal forradalmibb gondolat, az analitikus gép megszállottjává vált. Az előzőleg tervezett gépektől eltérően az

¹¹⁴ Az Amerikai Egyesült Államok valamennyi professzionális textil művészeti szervezetének háromévenként megrendezésre kerülő szimpózium jellegű találkozója, melynek a különböző államok felváltva adnak helyet.

¹¹⁵ International Textile Network kiállítás és szimpozion, Textile Museum, University of Maryland, Washington.

¹¹⁶ International Textile Network kiállítás és szimpozion, Canadian Crafts Museum, Vancouver.

analitikus gépnek „tára”(memóriája) és „malma”(számoló és döntéshozó egysége) is volt. Babbage elképzelése szerint a malom a számok be- és kivitelét lyukkártyára lyukasztott programok felügyeletével végezte volna. Ezt az ötletet a Jacquard-szövőszék adta, amely kártyavezérléssel csodálatosan bonyolult mintázatokat szőtt. Babbage hihetetlenül okos, de balsorsú barátnője, *Lady Ada Lovelace* hercegnő (Lord Byron lánya) költői magyarázata szerint „az analitikus gép a virágokat és leveleket szövő Jacquard- szövőszékhez hasonlóan algebrai mintákat sző”. Lady Lovelance és Babbage helyesen ismerte fel, hogy az analitikus gép felfedezésével az emberiség a gépi intelligencia gondolatával játszik. Babbage aki egyszer kijelentette, hogy szívesen feláldozná élete hátralévő részét, ha ötszáz év múlva visszatérhetne, hogy egy háromnapos tudományos bemutatón részt vegyen az eljövendő új-korban, valószínűleg szólni sem tudna az izgatottságtól, ha látná az új számítógépeket (és a számítógépek nem várt korlátjait), bár még csak száz év telt el a halála óta.”¹¹⁷

Szövéskor a szövő kezével szálakat emel ki, és kereszteződéseket hoz létre. Az egyszerűbb szövőszékeken ezt a kereszteződést nyüstök hozzák létre, amelyek kiemelik a megfelelő szálakat. A nyüstöket kezdetben lábítókkal, „pedálokkal” a szövő irányította. Később ezt motorizálták a nagyobb teljesítmény érdekében. A Jacquard szövőszékek lyukkártya vezérlésének célja az, hogy a szövőszék nyüstrendszer olyan bonyolult kiemeléseket hajtson végre, amelyeket lábító szövőszéken a szövő biztosan nem tudna követni. Valamennyi változat egy-egy fejlettebb és fejlettebb módszer ugyanarra az alapproblémára, szövés elvének a kereszteződés, kapcsolatba kerülés elvének bonyolultabb és bonyolultabb gépi megoldásaira. A TC-1 kézi Jacquard gép fogalmában van egy paradoxon, mégpedig, hogy kézi-gép. A gép, ipari közegből, ipari méretekből, ipari felhasználásból, személyes közelségbe került. Pontosan úgy, ahogyan a személyi számítógépek a hetvenes években. A szövés evolúciós spirálja leírt egy ívet és elindított egy újabbat. Ez azonban csak annyit jelent, hogy bizonyos szövési kérdések, amelyek eddig csak ipari közegben voltak kezelhetők „kéz közelbe” kerültek. A digitálisan rögzített, tárolt és manipulált képek ma már közvetlenül a számítógépről vezérelten szöhetők. S ha egyelőre a számítógéppel házilagosan elkészíthető saját Jacquard szövet víziója

¹¹⁷ Hofstadter, 2002. 26-27.o.

nincs reális közelségben, (a legkisebb TC-1-es ára jelenleg 35000 Euro és nincs ilyen berendezés Magyarországon) s ha ismerjük az ipari Jacquard eljárások helyigényét és bonyolultságát a TC-1-es pusztá léte is elgondolkodtató. Ez a berendezés kisebb, mint egy átlagos múlt század eleji házi vászonszövőszék, amelyen dédanyáink a kelengyét szőtték. Lia Cook a Jacquard szerkezetek nagy amerikai mestere a Kalifornia Egyetem tanára az elsők közül került gép közelbe. Legutóbbi munkáinak koncepciójában különösen szép, hogy a képeket „pusztán” kiválasztja, így az „image” valóban érintetlenül kerül szövésre. A gépi szövés közvetlen kép közelbe került, az igazi kérdéshez, az „agy közelbe” kerüléshez azonban ma is más utak vezetnek.

Gondolatok szövédékei

A harmadik dimenzió

Amikor az első Jacquard technológiával szőtt művészi igénnyel létrehozott szöveteket 1996-ban Portlandban láthattam, már több mint tíz éve foglalkoztam térbeli konstrukciók analízisével, azzal a szándékkal, hogy a szövés szerkezetét radikálisan felnagyítva alaposabban szemügyre vehetővé tegyem. Kézzelfoghatóan megmutassam azt az összefüggést, amely bármely szövési eljárás és a századvég dokumentumainak alapanyagai, így a fotó fényérzékeny szemcsézettsége, a képernyőképek pixeljei avagy a nyomtatott eljárások rászterei közt megmutatkoztak. Ez a mikrovilág a számítógép képernyőjén és a szövésben egyaránt parányi elemekből tevődik össze, vizuálisan pedig a megszokottnál jóval gazdagabb. Gondolkodni kezdtem tehát azon, hogyan tudnám ezt az egész struktúrát egy szemléletesebb nagyításba helyezni.

A parányi rászterpontok helyébe nagyméretű valóságos elemeket képzeltem. Érzékeltem, hogy az egész szituáció, amelyben dolgozom olymértékben absztrakt és modell jellegű, hogy helyes volna olyan elemet választani, melynek erőteljes érzelmi kohéziója van a valós világgal. Választásom a ceruzára esett, mivel különösen kifejezőnek találtam logikai absztrakció és művészi absztrakció kereszteződési pontjába állítani.

„*Mutatis Mutandis*”¹¹⁸ című plasztikám megvalósításakor, a szilárd elemek, a kétezer darab színes ceruza közötti kapcsolatot egyszerű gumigyűrűk adták. A felnagyított konstrukció átélésén keresztül a rugalmas szerkezet létrehozta a textil érzetét valójában textilen kívüli közegben is.

„A gobelin természete olyan vertikális és horizontális kapcsolatrendszer, amelynek a két-dimenziós mozgástere kötött. A tér harmadik kiterjedésének bekapcsolása nem csupán a síkban ábrázolt virtuális látvány hatáskeltését fokozza. Sokkal inkább a látvány perspektivikus megjelenítése helyett egy valóságos struktúra szuverén leképezését mutatja.”¹¹⁹

Továbbléptem, és a szövés alapstruktúráját xerox másolatokból konstruált térbeli papír modelleken továbbnagyítottam. Ezáltal a korábbi foto-realista motívumaim mozgékonyan, változékonyan tűnhettek át, és mint egy prizmatikus kaleidoszkóp tükröződései és fénytörései jelenhettek meg. A kép a szerkezet belső felületeire került, mintegy belépett a szerkezetbe, megmutatva, modellezve, hogy a szerkezet önmagában is képes az ábrázolásra.

Ebben a kísérletben a kép és a szerkezet radikális helycseréje nyilvánult meg, mégpedig fogalmi absztrakció következtében. Korábbi kárpitjaim esetében a finoman strukturált technológia feloldódik, szinte eltűnik. A látványban a kép olvasható jelenléte dominál. A szerkezet érzékelhetőbb dimenzióba helyezése érdekében végrehajtott nagyítás mértéke és a realizálás kísérleti mivolta arról tanúskodik, hogy a művelet nem finoman beidegzett, gyakorlott megoldás, hanem a keresgélés folyamatának egyik radikális állomása lehetett. A rendszer hierarchiájában a kép és a szerkezet helyét tudatosan cseréltem fel. A szimbolikus és allegorikus fogalmi-gondolkodás, kimozdítása a tradicionális alapokon megvalósuló arányosságokból, csak egy határozottan átvitt fogalmi változtatás nyomán volt lehetséges.

Az anyag fokozottabb szerephez juttatása és a szövetszerkezet fölnagyítása eliminálta a kép jelenlétét. Úgy éreztem, hogy a tartalom szinte teljes mértékű átcsúsztatása az anyag és a szerkezet közegébe, mintegy fölfalta, fölemésztette a kép narratív tulajdonságait. Ezen a ponton láthatóvá és megfogalmazhatóvá vált a mű tartalma

¹¹⁸ 1991, 200x200x8cm, 2000darab színes ceruza, a művész tulajdona. Lásd: 5th. International Betonac Price, Belgium katalógusában

¹¹⁹ Pilaszanovich Irén 1991, Részlet *Mutatis Mutandis* című munkámhoz írott publikálatlan elemzésből

témája és művészi eszközei között a szabad fókuszálás és zoom lehetősége. Ezeknek a fogalmaknak és összetevőknek a szabad megközelítése és szélsőséges szinte térben érzékelhető átjárás lehetősége. Világossá vált, hogy a különféle anyagok, amelyek a szövet szerkezetébe építhetők közvetlenebb és pontosabb vizuális kommunikációra képesek, mint a fogalmi közléseket szándékoló képek. A különféle anyagokhoz kötődő individuális érzéki tapasztalatok provokálhatók, és a tudatból célzottan előhívhatók. A művészi feldolgozásban az emóciók közvetítésének hitelessége és intenzitása döntő szerepet játszik. A valóság megfigyelésének és az alkotás pillanataiban történő felidézésének képességét a színészi játékban „New-Yorki módszerként” ismert technikája az érzelmi visszaemlékezést az érzékszervi érzékelésre történő visszaemlékezésnek tekinti.

A szövésben „*Interakció*” című kétrészes munkámhoz használtam először karakteresen megmutatkozó anyagokat. Hűvös és sima lent, csevegő, tarka pamutfonalat, súlyos és fülledt rézszálat, nedvesen fénylő hernyóselymet. A következő lépésben „*Esotéria*”¹²⁰ címmel analitikusan megvizsgáltam, és a gyakorlatban végigvittem egy erős érzéki benyomás, anyag-anatómiáját. Az anyagok érzetek és érzelmek közötti megfelelés keresésekor, kapcsolatot létesítünk a már létező lenyomatok között. *Radnóti* „vizuális idézetét” az otthont felidéző „hűlő szilvalekvárról” egy mozzanattal még tovább billentve, vagy reciprokára fordítva, munkámban a szilva hamvas kék bőre és nedvesen illatozó húsa közötti különös szépségű zöldes, vöröses rétegeket materializáltam újra. Ezzel semmilyen direkt illusztratív szándékom nem volt és a műnek nincs is ilyen hatása. Mégis érdekes, hogy akik látták a végtelen alföldi búzamezőkre asszociáltak.

A szövés kollázs felülete alkalmas „textil idegen” anyagok zavarmentes beépítésére. „*Fiókok*”¹²¹ című sorozatomban, papírt és rézdrótot integráltam, amelyek a szövetben mintegy „textillé váltak”, jelezvén, hogy a szövetté szerveződés, textúrává változtat a textilen kívüli közegben is. A materializálás folyamatában tudatosan mentem a kép mögé, szándékosan kerestem szabadabb mozgást a „retinális” mögött.

¹²⁰ 1996, 184x184cm, 2,5/cm, len, hernyóselyem, pamut, len, fémszál, az Iparművészeti Múzeum tulajdona. Lásd: „*Himnusz*” kiállítás 1996 Sándor Palota katalógusa.

¹²¹ A sorozat három darabja 1997-99 között készült, 3db. Egyenként 50x145cm, vörösréz, ön hernyóselyem len, 5/cm, A művész tulajdona, Lásd : „...*bölcsőd az s majdan sírod is...*” címmel „*Kárpit*” nemzetközi kiállítás Szépművészeti Múzeum 2000, katalógusában.

Eredményeim, melyeket a szövésben is használni tudtam, kísérleti természetű eredmények voltak és látszólag a technikát érintették. Azonban az egész közeg elválaszthatatlanul kötődött a képi információhoz, végső soron a képhez általában. Így a szerkezet ténye a felépítettség ténye, a térbeli elhelyezkedés ténye, sőt mindezek anyagban történő megjelenése az egész problémát tartalmi irányban vitte tovább. Rámutatott arra, hogy az egész összefüggérendszer nem is elsősorban technikai, bár kétség kívül látványos, hanem a mondanivalót érintik.

Anticipáció és realizáció, avagy az interpretációtól az improvizációig vezető úton, felfogásomban a kárpit ugyanúgy, mint bármely más képzőművészeti objektum, a szerző és a mű párbeszédében születhet meg, amelynek nyomán a készülő műben a szándék és a megvalósulás már szinte összemosódik feloldódik. Bár az improvizáció ebben a műfajban nagyon nehéz, szinte lehetetlen, mégis az intellektuális lét felemelő illúziójával kecsegtet.

Ahhoz hogy esélyt adjunk magunknak vagy szellemiségünknek a megmutatkozáshoz, mindenekelőtt tudatosítanunk kell, hogy az emberi produktumok nem természet elvűek. Az emberi produktumok művi és beavatkozó természetűek. Az érzékelésünk elszakítása az értelmi tevékenységünktől elidegenít, ugyanakkor kiszolgáltatottá tesz, mert elválaszt az anyag természetes tapasztalatától, amelyből a szellem táplálkozik.

A szellemi képleteket az anyagi minőségek formálják és fordítva. A valóságtól elszakadó tudatban „bármilyen” megtörténhet, ahogyan az, veszélyes vagy kevésbé veszélyes örültségeinkben megmutatkozik. Ilyenkor vagy az arcunkat takarjuk el, hogy a világ ne lássa, kik vagyunk, vagy a világot takarjuk el magunk elől, hogy ne kelljen szembe néznünk vele. Mindkettő jellemzője az anyagtalan „képtelenség”.

A műtárgyak rugalmas szerkezetek. A művészet a laza erővonalak világa

Rugalmas szerkezetéről beszélek azokban az esetekben, amikor a mérték vagy kiterjedés szabadon változik, térben és időben közvetlen vagy lineáris kontaktus nélkül. Összetevőit láthatatlan jelrendszer egyesíti, és működésben tartja azok lehetséges erőit. Különösképpen rugalmas szerkezetként beszélek azokról a belső energiákról, amelyek a műtárgyak létrejöttét, bármilyen módon segítik vagy befolyásolják.

A jelenségek nagyobbik része felületesebb, távolabbi, pillantásra összefüggéstelen elemek kavardásának, összevisszaságának tűnik. Milyen kohézió szükséges vagy elégséges ahhoz, hogy a kavardásban értelmes folyamatokra találjunk? Egyáltalán mit nevezhetünk értelmes összetartozásnak? Az elszakadás és visszatalálás lehetőségét egy atomizált lét végtelen dimenzióiban. A megformálódást, és visszasüllyedést az ősleves, Nun homályos párájának jótékony sötétjébe merülve, erőt és újra alakot ölteni, fényt és formát nyerni, polarizálódni, osztódni, fejlődni és kibontakozni. Elengedni és új kötődéseket felvállalva a teremtés stációit, megélni megragadni és felmutatni.

Vonzódásom a finoman artikulált jelenségek, értelmek és látványok világához hosszú ideig szilárdan kötött a reális kép, majd a szürreális vagy metafizikus gondolkodás átrendezőnek nevezhető álláspontjához. Ez a mód, fokozottabban viseli magán az „input” jellegzetességeket. A kép, az arcom elé kifeszített fehér vetítövásznon jelent meg, amelyen képzelgéseim elemeivel és az ábrázolás tudományával felvértezve szabadon asszociáltam.

A tekintetem elé feszülő vászon kötésponjtjainak tengerén, gyűrődésein, ráncaiban, mozgásaiban, Nun hullámozott és hömpölygött a „fény” esőverésében. A víz elvonultával dombok, homokdűnék körvonalai rajzolódtak rá halványan. A nagyobb formák árnyékot vetettek, sötétet és világosat teremtettek, fekete és fehér játékteret rajzoltak.

„A mai festőket nem nagyon gyötri az a valamennyi művészt kínzó szorongás, amelyet *Mallarmé* így nevezett:

vásznunk sápadt gondja

És kevesen vannak, akik megértenék, amit Picasso mondott nekem egyszer, néhány évvel ezelőtt „A legfontosabb, ami a kép meg a keret között van” Nem, a legtöbbjük nem érzi át azt a gondolati hanyatlást, ami ott következik be, ahol a festmény véget ér, nem érzi át a töltelék méltatlanságát, a festő kétségbeesését, amely a téma szélén elfogja. És ha egyszer átérezték is ezt a „rámadrámat”, vajon hányan értették meg mit is jelent valójában”¹²² *Danto* szerint (2003) a költők és a filozófusok elég gyakran gondolják azt, hogy a műalkotások csak vékony szállal kapcsolódnak a

¹²² *Aragon*, 1965. 46-47.o.

megtestesüléseikhez. A műalkotások „kiszöknek a létezés radikális kontingenciáiból”¹²³ „Schopenhauer is ebben a hangnemben *magasztalta* a művészetet, mint menekülést az akarat szorításából az ideák világába, amelyek ontológiai megfoghatatlanságuk tekintetében alig különböznek platóni megfelelőiktől.”¹²⁴

Szabadságom mértékét és kötöttségeit őszintén a képzeletem fogalmilag megragadott projekciójának tekintetem. A műtárgy megvalósulásának szabadságát, vagy gátját a technikai megvalósítás klasszikus képességében véltem megtestesülni. A művészi feldolgozásnak ebben a korai stádiumában önmagam felismerése és a teremtető szándék szubjektív megfogalmazása adta a kivétel lehetőségét. Szubjektív részvételemet, személyes hozzájárulásomat az alkotás elindításához, a szerkezet személyes megalkotásában fedeztem fel. A szerkezet fizikai megmunkálásának szándékából, és a résztvevő elemek kompozíciójának szervezése okán is.

Ez a szervező erő a művészi kreativitás, az átalakító, modellező, sűrítő és kristályosító mező a tudat szubjektív egyszemélyű, megismételhetetlen humán megnyilatkozásának területe.

A bizonytalanság biztonsága

A természettudományok egészen a legutóbbi időkig kevés olyan használható konkrétumot szolgáltatottak, a filozófiai és ezen keresztül az esztétikai megközelítések számára, amelyek a mentális működések sokrétű változatosságát fizikailag megfoghatóvá tenné. Az utóbbi években kiderült azonban, hogy a racionálisnak hitt természeti alkotó folyamatok biztonságos működését, alkalmazkodóképességét és változatosságát éppen a rugalmas szerkezet bizonytalanságai, pontatlanságai, sokszor hibái teszik lehetővé, tartják egyensúlyban.

Ha agyunk egy kicsit egyszerűbb lenne, akkor túl egyszerűek lennénk működésének megértéséhez, hangzik az agy megismerhetőségéről szóló írások kedvenc indító mondatának paradoxona.

Minél precízebben (és gazdaságosan) huzalozott egy rendszer, annál nagyobb a veszély nagy korrigálhatatlan hibák előfordulására. *Hámori* professzor úr a

¹²³ Danto, 2003. 43.o.

túlspecializált gerinctelen emlősállatok idegrendszeri hálózatában előforduló irreverzibilis kiesések példáját hozza (2003). Az ilyen állatok tanulóképessége - a specializáltsággal fordított arányban – meglehetősen korlátos.

„Úgy tűnik, hogy az emlős főként az emberi agy a rendelkezésre álló genetikai információt éppen ezért, az-az a végzetes tévedések kiküszöbölésére olyan mechanizmussal fordítja át a saját nyelvére, amelyben engedményekre kényszerül a pontosság terén azért, hogy a fatális hibákat elkerülhesse. De ennek a pontatlan mechanizmusnak vannak más, ugyanakkor rendkívül pozitív következményei is: elsősorban is lehetővé teszi, az agy környezeti hatásokra is reagáló optimális differenciálódását. Ennek során a próba-szerencse elv erőteljesen érvényesül. Sok fejlődő folyamat, idegsejt, szinaptikus kapcsolata ugyan téves, az-az vakvágányra futhat, de a funkcionálisan legjobban reagáló, a komplex fejlődési menetbe leginkább illeszkedő folyamatok stabilizálódhatnak, s tovább növelhetik az egész rendszer működési értékét. Nagyon fontos, hogy ez a stabilizációs folyamat – amely egyébként egybe esik a fejlődő idegrendszer érzékeny vagy kritikus periódusával - befolyásolható környezeti ingerekkel. Megfelelő ingerek nélkül a funkcionális stabilizáció nem vagy csak részben történik meg.

Rendkívüli szerencsénk, hogy az emberi agyi képességek kifejlődése, bizonyos képességek kialakítása a nyitott genetikai program, azaz a nature az embernél igen hosszúra nyúlt, és a környezettel integrációban történő periódus, azaz a nurture összjátékának az eredménye. Hasonlóképpen fontos az is, hogy a fejlődési periódus során megvalósuló idegrendszeri-agyi plaszticitás s az ehhez köthető tanulóképesség, adaptivitás egészséges agy esetében lényegében az egész felnőttkorra kiterjed. Ami az agyi tulajdonságok genetikáját illeti, *Dobzhansky*, a kiváló gondolkodónak is ismert genetikus egyik munkájában foglalkozott azzal a sokak által elfogadott elképzeléssel, hogy a jellegek agyi tulajdonságok illetve ezek génjei egymástól szinte függetlenül szelektálódnak, épp úgy, mint a haj vagy a szem színét meghatározó gének. *Dobzhansky* azonban kimutatta, hogy nincs arra vonatkozó bizonyíték, hogy a matematika, a költészet vagy a filozófiai képességek számára specifikus génjeink volnának, igaz egyesek könnyebben tanulnak matematikát, mások meg irodalmat,

¹²⁴ *Danto*, 2003. 44.o.

azonban az összes ilyen tulajdonság az ember absztrakcióra, szimbolikus gondolkodásra és beszédre való alapvető képességének manifesztációja, tükröződése. Bár ez a képesség egyénenként, kisebb nagyobb mértékben különbözhet a faj, a Homo sapiens minden nem kóros tagjában megtalálható. Ez az általános mentális kapacitás, - amely az embert minden más állattól élesen elkülöníti - rendkívüli módon alkalmazkodó képes, s természetesen ismét csak nem egy adott gén, hanem génnek, a heisenbergi határozatlansági elvhez hasonlóan meghatározhatatlan, dinamikusan változó interakciójának következménye. Az ember mentális képességeinek kialakulása - mondhatnánk úgy is, hogy a természet ezzel kapcsolatos biológiai mérnöki munkája - a törzsfelforrás és az egyedfelforrás során egyaránt merőben különbözik az emberi mérnöki szokásoktól. A kialakítandó szerkezet nincs eldöntve, mielőtt az agy végleges kifejlődése megindulna. A (mérnöki, genetikai) döntések az építkezés folyamata alatt születnek - lehetőséget adva újabb és újabb adaptív változások beépítésére a fejlődő differenciálódó emberi agyba. Ez ismét csak a nyitott genetikai program szép megfogalmazása, s egyben válasz arra, hogy miért nem lehet az állatnemesítésben sikeres módszereket az „okosabb” emberfaj illetve az agyi kapacitások genetikai javítására hasznosítani. Bár bizonyos természetes szelekcióból, génkeveredésből, génfelfrissítésből adódó folyamatok így is lehetségesek az egyes területeken élő csoportoknál, rétegeknél (muzikalitás, ritmusérzék, mozgás, kez ügyesség), ezek Dobzhansky megállapításának érvényességét nem cáfolják: számára a fantasztikum éppen az emberi agy genetikai nyitottságú programjában s az ezzel kapcsolatos nagymértékű plaszticitásában, a részletek előre ki nem dolgozottságában, az állandó egy életre szóló adaptivitásában van.”¹²⁵

Nos, még ha a természet alkotó folyamatának tudományos modelljei időről időre változnak nekünk művészeknek, akik persze szintén modelleken keresztül tanulmányozzuk a természetet, s ideáink legalább annyiszor változtak már az idők során, mint a tudományos megismerés objektivitásai, ez alkalommal érdemes odafigyelnünk s a konzekvenciákat a magunk számára levonni. Ha abban a

¹²⁵ Hámori József, 2003. 313.o.

szerencsében részesültünk, hogy evilági cselekedeteinkben a természet alapvető szabályait követve dolgozhatunk, legalább éljünk vele önérzetesen.

Az utóbbi években a művészetoktatásra vonatkozó a fentiekkel bizonyíthatóan ellentmondó gyakorlat alakult ki, amely a művészi tapasztalatszerzés gyakorlati aspektusait a művészképzés érettebb, esetenként akadémikus szakaszaira tolta el. Egybehangzónak tűnhet ez a gyakorlat Dobzhansky megállapításaival mely szerint az emberi agy életre szóló adaptivitása, nagyfokú rugalmassággal ruház fel bennünket. Azonban biztosan ellentmond Hámori professzor úrnak a beidegzésre vonatkozó fiatal felnőttkorban lezáruló idegrendszeri fejlődési szakaszciklusról tett megállapításainak. Az érzéki tapasztalatszerzés, elsősorban a látási és tapintási tapasztalatok változatos és pontos beidegzése, a komplex kulturális beágyazottság egészében jelentős szerepet játszik tanulási, gondolkodási képességeink alakításában. A középiskolás évekkel döntő mértékben lezáruló beidegzési szakasz után nagyon nehéz, a többnyire teljes mértékben hiányzó vizuális és manuális intelligencia alapelemeire, alapmintázataira hivatkozni.

Michael Wood-Brennan a londoni Goldsmith College illusztris tanáregyénisége egy alkalommal Brüsszelben japán tanítási tapasztalatait érintve beszélt az elindítás és az alkotás közbeni erők intuitív irányításáról. Japán tanítványai a szisztéma rendezett megtanulásának lehetőségét remélték, és nagyon nehezen fogadták be Wood-Brennan lazaságát. Az intuíció laza biztonsága a tapasztalatszerzés, mint tanulási tevékenység túlsordulása, határátlépése. Saját érzékelésem egyre fokozódó dinamikája kapcsán megértettem, hogy megfigyeléseim és fogalmi következtetésem azok leképezéseivel együtt a valóság pontosabb és pontosabb megfigyelése nyomán részben egyre finomabb rezgéseket rajzolt, részben pedig egyre nagyobb amplitúdóval mozgott. Egyre bonyolultabb áthatásokat és rétegeket kezel egyre szövevényesebb és talányosabb tartalmak megjelenítésében. Megtanultam figyelni a környezetemre, s ettől rugalmasabbá vált a gondolkodásom.

„Századvégi zsolozsma”¹²⁶

A breviáriumokból szőtt papírmézőkről és papírtekercsekről

„A nyugati zenei tradíció első jelentősebb formája az egyszólamú ének, melynek a helyi liturgikus használat szerinti regionális és egyéb változatait több ezer kézirat őrizte meg..... Az énekeket grafikus jelekkel neumákkal jegyezték le, melyek a dallam irányát, az azonos hangmagasságú dallamíveket és ismétléseket jelzik, de a hangmagasságot, a hangközöket, a ritmust nem. A legrégebbi forrásokban a dallamokat még in campo aperto (nyílt mezőben) rögzítették: a neumákat a hangmagasság szerint feljebb vagy lejjebb írták,..”¹²⁷

A Breviárium Romanum a keresztény liturgia egészének szöveggyűjteménye. Az egyes versek és énekek származása az 1300-as évekig vezethető vissza, de bizonyítottan őriznek kultúrtörténeti rokonságot a római beszélek bölcsességeivel és az őskereszténység eszmevilágával is.¹²⁸

Ezeket a szövegeket a dolgozó szerzetesek munkájuk közben egész nap mondták. Így valamiképpen az egyszerű hétköznapi létért való tevékenységhez kötődtek. Visszavezetnek egy korba, amikor az emberiség morális kánonokat fogalmazott meg, és a széteső Róma megcsömörlött társadalma emberi értékrendet állított.

Ez a máig élő, szellemi matéria a kereszténység eredeti verseit és énekeit átörökítve visszavisz ezer évet az időben, eleven ívet képezve az első dolgozó szerzetesrendek szinte egész nap tartó kántálásától a mai ember sokszor csak alkalmi liturgiájáig. Létrejötté időben megelőzi a fölé kerekedő, terebélyesedő egyházi felépítményt.

A korai keresztény gondolkodás eredeti szimbolikájától, Krisztus testi létezésének „súlyos”, materiális történetét, annak formáit és képeit adó egyházi kánonok megjelenéséig, a keresztényüldözésektől a keresztény vallás hivatalossá tételéig csaknem négyszáz év telt el.

A keresztény szimbolizmus legkorábbi emlékeit *St. Clement of Alexandria* írja le. *.(Farrar, 1897)* A korai keresztények mindent, ami illusztrálva volt, mint pogány

¹²⁶ 2000, négy darabos sorozat egyenként 120x120 cm, a Breviárium Romanum négy kötetéből szeletelt, sodort, préselt eljárással készült lap, a művész tulajdona. Lásd:16. Fal- és Tértextil Biennálé, „Idő”, Szombathelyi Képtár katalógusában. Szombathely város díja.

¹²⁷ Lippincott, K. és Fenlon I. 1999. 214.o.

¹²⁸ Dobszay László zeneakadémiai liturgia történeti előadásait a Magyar Rádió hangszalagon őrzi.

művészetet elvetettek. *Salzmann* szociológiai tanulmánya szerint (2002) Róma bukásakor az arisztokrácia hatvan százaléka már keresztény gyakorlatot folytatott. Biztosan állítható, hogy több mint négyszáz évvel a mennybemenetel után ortodox és jól felépített keresztények minden fajtája gazdag és szegény tanult és tanulatlan, ha nem is konkrét szentségtörésnek de tiszteletlenségnek ítélte, *Krisztust* az ő egyszerű emberi mivoltában festeni. A korai időszakban a Szentírás metaforáira képi szimbólumokban utaltak és nem ábrázolták *Jézus* arcát. Fitogtatni az arcot pogány módra, gúny és értetlenség tárgya lett volna.

Az egyház győzelme Constantine 324 és Róma ostroma 410 után, az egyház azzal együtt, hogy végül kíváncsúnak tartotta, Jézus emberi, földi mivoltának bizonyítását, egyúttal elrendelte hogy a művész maradjon meg egyszerű mesterembernek, és technikai tudásával tegyen szolgálatot.

„Mióta ő az Isten formájában van az ő természete mentes a tömegtől, a minőségtől és a mérettől. Helyezzétek Őt, ettől fogva egy szolga formájába, adjatok neki mennyiséget, és minőséget reprezentáljátok őt képekben, állítsátok ki nyilvános megtekintésre. Fessétek az ő megaláztatását, eredetét, keresztelését, megdicsőülését. Agóniáját és megváltását, a csodát, amely a testi szolgálatán keresztül történt meg. Kipróbálva, bizonyítva az Ő isteni hatalmát. A temetését, a feltámadását, mennybemenetelét mindezen dolgokat színesen és elbeszélve képekben és könyvekben. Már jóval a reneszánsz előtt elindult a degradálás, amelyben végül két tolvaj között függ szégyenletes keresztjén. Ezután, sajnos már minden arról szólt, hogy Jézus „földi ember” volt és nem több.”¹²⁹

A művészek ezután az egyház elvárásainak megfelelően mindenekelőtt tudománnyal, és technikával fölkészülten közelítették a témákat. A technikai kiindulás problémája „kísértett” minden későbbi műhelyben, akadémián, és a Bauhaus iskola programjában is.

Johannes Itten jó néhány kortársával együtt, a XX. század háborúit és következményeit egyenesen a Kereszténység diktátumainak számlájára írta. (*Wortmann Weltge*, 1993) A példák vagy minták mögötti teljes személyiséghez vezető utat, az életnek egy emberibb módját keresve a keleti gondolkodás felé

¹²⁹ *Farrar*, 1896. 18.o.

fordult. Megpróbálta az öntudat jelenségét az anyagnak egy magasabb formájára a tudat mögöttire kiterjeszteni, és ott mintegy minden forma alapvető lényegét gyakorolni. Itten hatalmas könyvtárat birtokolt szőnyegekről és textilekről. Megkövetelte minden egyes textúra karakterének gyakorlati meghatározását, amelyről egyik 1916-ban készült rajza „*Von der Stoffen*” címmel tanúskodik. *Gunta Stölz* aki Itten tanítvány volt a berlini iskolában, úgy fogalmazott „Itten – nagy dolgok kezdtek kristályosodni, titkok, nagy összefüggések váltak tisztává, és amit bizonytalanul éreztem tudatossá vált és ezért képes volt fejlődni”¹³⁰

A négykötetes Breviárium az év minden napjára, hétköznapokra és ünnepnapokra egyaránt, sőt a nap minden órájára ad kántálnivalót. Ezeket a szövegeket, reggeltől estig lehetne folyamatosan mondani. A három-milliméteres sávokra felszeletelt lapokat szeletenként szálakká sodorni analóg tevékenység, talán több is annál szinte már meditáció.

A megejtően törékeny küllemű anyag szép, szinte áttetsző, nyers, leheletfinom papírlapok kiváló szilárdsága magas rongytartalmának köszönhető. Az ujjaik között sodorgatott kis papírszálak elég erősnek bizonyultak nem csak a szövésben. Japán utazásaimkor a papír európai szemléletből meglepő változataival is találkoztam és tudtam, hogy a papír jóval többre képes, mint azt Európában gondoljuk. Amikor ezt mondom nem egyszerűen a papírra, mint rostos anyagra vagy az ősi japán épület rizspapír ablakaira gondolok. Sokkal inkább egy gondolkodásra, amely átjárható szerkezetre épül, és elmozdítható könnyű falakra.

Arthur C. Danto szerint „Egy mű és annak anyagi szubsztrátuma közötti viszony legalább annyira bonyolult, mint a test és a lélek közötti viszony.”¹³¹ *Danto* a „A közhely színeváltozása” című munkájában (2003) a kifejezésről és a stílusról azt írja „Úgy vélem, az átlátszatlanság viszonylatában kellene kijelölnünk, hogy mi tartozik a szöveg formájához, az átlátszóság viszonylatában pedig hogy mi tartozik a tartalmához. Mivel minden szöveg rendelkezik mindkettővel, nem nehéz megmagyarázni, hogy a forma és a tartalom miért nem választható el egymástól, és hogy a kettő miben különbözik egymástól.”¹³²

¹³⁰ Wortmann, 1993. 55.o.

¹³¹ Danto, 2003. 106.o.

¹³² Danto, 2003. 183.o.

A szálak tömegéből a kötetek kronológiája szerinti, tavasz, nyár, ősz, tél, négy mezőt formáltam, úgy, hogy a szálakat lazán szétszórva vagy sorokba rendezve erősen lepréseltem. A szálak kaotikus elrendeződésébe végül mégis beszívárgott valamilyen rendező elv akkor is, ha egészen szabadon próbáltam a szálakat az asztalra ejteni, a lapok akarva akaratlanul valamilyen jellegzetes elrendeződést mutattak. Az egész folyamat legszebb mozzanata az volt, amikor az első nagyobb felületen szétszórt sodort szálakra vízpermetet fújtam. A szárazon felcsavart szálak, a víz hatására visszacsavarodtak, az egész felület megmozdult, mintha szellő suhant volna végig a fűvön, a szálak végei, amelyek a könyvlapok alsó és felső szélére estek, kibomlottak és jellegzetes sorokat alkotva elhajlottak.

A nedvesen préselt eljárás alapgondolatát az 1930 előtti kiadások enyvtartalma jelentette, mivel a szálak az enyvét némileg kiengedték magukból, száradás után pedig az új formában összetapadtak. Invenciózus módon alakultak és formálódtak először áttört papírmezőkké, papírtengerekké, áttűnő papírtekercsekké, kendő-szerű csipkeanyagokká¹³³.

Ezekben a lapokban a mindig is bennem munkáló integrációs szándék realizálódott. Létrejöttükben a szövésben eltöltött csaknem harminc év, a szövésről összegyűlt tapasztalataim az anyagok viselkedéséről általában szerzett ismereteim, de grafikai, festészeti, strukturális megnyilatkozások jelenléte is szerepet játszik. Az anyagok, és metódusok speciális tulajdonságainak tradicionális szerepkörükből való kiemelése, vagy látszólag idegen műfajokban bevált technikai fogások spontán alkalmazása immáron az előre meghatározhatatlan új minőség érdekében történik.

Veronika kendője

„A kendő elrejtí viselőjét, a szerénységet, a szüzességet és tisztaságot szimbolizálja, a világ megtagadását jelenti. A fehér szín, az érintetlen lélek: „Wash me and I shall be whiter, than snow” (Psalm, 51:7) Krisztus megdicsőülésében a ruhájának az anyaga fehér, mint a fény (Máté 17:2) Az Úr angyalának leírásában, aki elgördítette a követ Krisztus sírjának az ajtajából:

¹³³ Lásd: 2. Nemzetközi Iparművészeti Biennálé, Cheongju, Korea, 2001, katalógusában. Speciálisan kiválasztott mű díja.

Az ő arca fehér volt, mint a fény, és a ruhája fehér, mint a hó. (Máté 28:3) Krisztus fehéret viselt a feltámadáskor. Fehér a fény színe és gyakran ezüsttel helyettesítődik. A négyzet ellentétben a körrel, a föld és a földi létezés emblémája, ebben az értelemben az élő emberek szimbóluma.”¹³⁴

Az eredeti érintés emléke, a kendő, és Veronika szerepe művelődéstörténetileg két irányból tevődik össze. Eredetileg: Krisztus arcát vízzel mosta meg, s a kendőn, mint érintés maradt meg a nyoma. Veronika személye jóval később és eltérő irányból csatolódtott a történethez. A hagyomány szerint Veronika nevű leány kendőt nyújtott a kereszttét hordozó Krisztusnak, hogy arcát letörölje vele. Veronika: veron, ikon: igaz kép.

A középkor művészei Veronika kendőjének megfestésével akarták kifejezni, hogy a „hiteles” Krisztus-arcot óhajtják bemutatni.

„Az ikon -írja *Daniel J. Sahas*- az Isten személyes jellegébe vetett keresztény hit bizonyítéka. Bár Isten lényé teljességgel egyedülálló, és mint ilyen transzcendens, ismeretlen és felfoghatatlan, Isten a keresztény hagyományban nem absztrakt, nem válik és távolodik el az emberi valóságtól. A megtestesülés folyamánként megismerjük Istent. A képmás tehát nem egy személyről vagy egy eseményről való megemlékezés pusztá eszköze, hanem közvetítés a látható és a láthatatlan, szellemi és az anyagi, az örök és a múlandó között.”¹³⁵ Szemantikai alapokra hivatkozva Goodman és nyomában Danto is a kifejezés fogalmának egészét a példázás és a megtestesítés fogalmaiból származtatta. „A példázás valójában majdnem ugyanaz, mint amit Platón a mimézisen értett.”¹³⁶

A legtöbb keresztény területen szent Veronika néven tisztelet övezi azt a kegyes jeruzsálemi asszonyt, aki a hívő asszonyok egy csoportjával elkísérte Krisztust a Kálvárián. A Passió hatodik Stációjánál kendőt ajánlott fel, amelyen a szenvedő Krisztus arca nyomot hagyott. Az asszony elment Rómába, magával vitte a kendőt Jézus arcával, amelyet hosszú időn keresztül a hívők nyilvánosan imádtak.

A Római császárság első tíz évében, Jézus idejében a kereszt volt a legkomolyabb büntetés.(+ immissus, T commissus, X decusatus) Ciceró leírásában a keresztre

¹³⁴ *Ferguson*, 1952. 127.o.

¹³⁵ *Molnár Tamás*, 2001. 62.o.

¹³⁶ *Danto*, 2003. 185.o.

feszítés „a legkegyetlenebb és legfélelmetesebb büntetés”, rettegett volt a rómaiak körében. Sanhedrin (43a) beszámol a Jeruzsálemben működött női egyházi szervezetről, amely alkoholt és kábítószerrel ajánlott fel az elítélt szenvedéseinek enyhítésére. Lehetséges, hogy ezek a kegyes asszonyok jelen voltak Jézus keresztre feszítésekor is. Közülük egy előlépett és Jézus arcát megtörölte a kendővel. Ez az érintés, a szeretetnek ez a gesztusa adhatott alapot Veronika legendájának. A kendő, a Sudarium, a szenvedő Krisztus arcának nyomait viseli. Nem látható képet hordoz. Különböző nyugati templomokban tisztelet övezi a Szűz Mária hasonló érintési emlékeit. A hit Krisztus „eredeti képének” meglétében az Edessai Abgar régi legendájához nyúlik vissza, továbbá a „Mors of Pilat” néven ismert apocriphal szöveghez. (Centini, 2002) A Torinói leplen¹³⁷ és az Oviédo-Luce kendőn¹³⁸ található nyomok és korai Krisztus-ábrázolások egybeesései nyomán bizonyítani vélik, hogy Krisztus képe az érintési emlékekkel összefüggésben maradt fenn. (Ruffin, 1996) „A máig élő, nagyon régi Szláv és Görög ikon tradícióban, a Jézust ábrázoló képet, amelyet a ház legjobb sarkán helyeznek el, kendőnek (mandilon), nem kézzel készültnek (archeopoeta) vagy lenyomatnak (apomaxis) hívják.”¹³⁹ „Malevics különösen figyelt rá, hogy a „Fekete négyzet”¹⁴⁰ magasan a kiállító terem sarkában legyen felfüggesztve, amely minden orosz számára az ikonoknak fenntartott sarkot jelentette.”, írja Alain Besancon „A képrombolás intellektuális története” (2000. 372.o.) című művében. Malevics és Kandinszkij szuprematizmusa, a Schopenhaueri gondolkodás végső állapota. A művész lelke a hétköznapi gondolkodás praktikizmusa fölé emelkedve mintegy megfosztódik a saját útjától, individualitásától és a mindenséggel olvad egybe. Schopenhauer szavaival „A művész föltépi a mayák fátylát, amely elrejt minden létező belső lényegét, és látható képét adja annak, mondván „Ide nézz, ez az élet”¹⁴¹ „Főleg Rómában a legrégebbi és legjobban ismert képet vera iconnak (igaz képnek) nevezik, amely a köznapi nyelvben hamar létrehozta a Veronika változatot. Ennek

¹³⁷ Krisztus halotti leple. Torinóban őrzött úgynevezett „érintési emlék”. Hitelessége kétséges

¹³⁸ Krisztus szemfedője. Az Oviédo-Luce kendőn található nyomokat a Torinói leplen található nyomokkal összevetve hitelességüket bizonyítandó tudományos módszerekkel többször összevetették. A vizsgálatok mindezekig eredménytelenek.

¹³⁹ Cassanelli, 2002. 16.o.

¹⁴⁰ Lásd: Besancon, 2000. 216.o.

¹⁴¹ Besancon, 2000. 299.o.

következtében néhány középkori szövegben említést tesznek, például egy régi Augsburgi Missale miséjében (De St. Veronika seu Vultus Domini), továbbá *Matthew of Westminster* beszél a megváltó arcának lenyomatáról, amelyet Veronikának hívnak. (Effigies Dominici vultus quae Veronica muncupatur)

A köztudatba fokozatosan került át tévesen „személyként”, és a különböző országok legendáihoz csatlakozott. Veronika, Olaszországban *Tibériusz* császár idézésére érkezett Rómába, akit a szent képhez érintve gyógyított meg. A császár meggyőződve Krisztus isteni voltában, *Pilátust* azonnal száműzetésbe küldte. Veronika, *St. Péterrel* és *St. Pállal* egy időben élve, Rómában maradt. Halálakor a becses képet *Clement pápára* és utódaira hagyta. Ez a kendő *VII. János* idejében, 705-ben a S. Maria Maggiore templomban helyezték el. Jelenleg a S. Péter templomban őrzik, bár birtoklására Milánó és Jaen (Spanyolország) is jogot formál.”¹⁴²

A Breviárium Románium lapjaiból, hangtalan zsolozsmaként vékony szálakat sodortam és az így elkészített rostokból vízzel, áttört lapokat préseltem. A kendőszerű lapokból élő modell közreműködésével, eleven lenyomatokat készítettem. Később vadselyemből, réz és ezüst szálból laza hálót szőve, a koponyára mintegy rétegezve felépítve próbáltam a felszín alá láttatni.

Sodrott, préselt eljárással készülő textilmunkáim plasztikai megnyilvánulását az anyag magas szilárdsága melletti könnyűsége motiválja. Alakítására mindennemű a textil területéről ismert eljárás szabadon és egy időben alkalmazható. Gyűrés, hajtás, festés, mosás, gőzölés stb. A plasztikák szilárdítására híg cellulóz pépen kívül egyéb idegen anyagot nem használok. A munkára bizonyos spontán hozzáállás jellemző. A művek nem tükröznek teljes befejezettséget, valójában bármikor továbbfejleszthetők, átalakíthatók vagy újrakezdhettek.

Transzfiguráció

A szövés az emberiség őstörténetével azonos korú rugalmas alapszerkezet, többnyire szerves, rostos, szálal anyagokhoz kötődik. A szövet mindenkor határt jelöl, összeköt és elválaszt egyben, hozzátartozik és elkülönít, kitölt vagy befed.

¹⁴² The Catholic Encyclopedia, 1912, Universal Knowledge Foundation, inc, New-York.

Szövés közben a tér behálózása, átszurkálása történik. A szövedék, akár laza átjárható szerkezetű, akár zárt felületű, sokszorta teherbíróbb és rugalmasabb, mint az anyag önmagában, amelyet felhasznál. A szövet létrejötte akkor is térben értelmezhető, ha kép vagy sík-felület előállítása a végső célja. A szövet fizikai tulajdonságainál fogva térben nyer felhasználást. Szita, stoppolás, géz, cipő, ruhaanyag, abrosz, kerítés, vasbeton, halászháló, hajszálcsövesség, internet. A szövéshez használatos anyagok nagy százalékban szervesek. A gyapjú és a hernyóselyem például fehérjéből épül fel.

Az élőlények teljes felépítése szövetek, rostok bonyolult rétegződéseinek, áthatásainak, sőt átépüléseinek - kötőszövetből csontszövet - végső eredménye. A szövet tehát nem elsősorban kelmét, szűrőt, esőkabátot, gobelint, hanem a csontjainkra tapadó minden szellemi és fizikai tettünket, kudarcunkat és eredményeinket továbbvivő és átörökítő élő szövet.

Az utóbbi években készített préselt, festett lapjaim szerkezetét a csontszövet belső felépítésének tanulmányozásával párhuzamosan készítettem. Elképzelésem a jelhagyás, nyomhagyás mondhatnám „Gutenberg galaxis végi” interpretációja.

Kísérleteimmel rugalmas szerkezetek, térhálózatok, szövetrendszerek felépítését és működését vizsgálom. Látható, érzékelhető pontjait keresem a szellem és az anyag egymásba maródásának, elválaszthatatlan jelenlétének.

„*Metamorfózis*”¹⁴³ című, harminc darab sodort, préselt, áttört, papírmaszkból álló sorozatom valamennyi darabjához legnagyobb lányom, Veronika arcáról, készült lenyomat útján jutottam. A maszkok néhány hónap leforgása alatt készültek, alkalmanként két, három darab, ahogy Vera türelme vagy ideje engedte. A maszkok megformálása kicsit mindig változott, és ahogy a koncepció lassan kifulladt, a lenyomatok egyre elvontabb szétesőbb, szétmállóbb alakokat öltöttek. A kislány arca természetesen a néhány hónap aligha változott. A mű mégis, előbb a fokozatos átalakulás, átváltozás, majd elmúlás jegyeit viselte magán.

2000 nyarán, Zsenyén *Bodóczy István* három összefüggő részből álló happeningje az anyag a forma és a funkció vagy tartalom áttűnő jellegzetességeire világított rá.

¹⁴³ 2001, 180x360x20cm, 36 darab sodort, préselt, festett papír maszk, a művész tulajdona, Lásd: 4. Nemzetközi Papírtriennálé „*Bőr és papír*”, Charmey, Svájc katalógusában

Bodóczy az előkészítés során nádszálakból kocka hálózátat konstruálta, majd egy hatalmas fekete nejlonzsákot felfűjt levegővel. A kastély teraszán a déli napsütésben a felmelegedő levegő a fekete ballont felemelte. Pár nappal később egyik estébe hajló sárkányeregetés során a demonstráció folytatódni látszott. Bodóczy tanár úr a fűben talányosan várakozó nád konstrukciót, a zsenyei homokbánya naplementéjének ihletett okker háttérében felgyújtotta. A tűzben meggyújtott egy kisméretű viaszmécsest, amelyet rizspapír vitorlával látott el.

Ezután, az enyhe alkonyi szélben, a magasban feszülő papírsárkány vezetőzsinórján rögzített, rizspapír vitorlával fedett mécses, saját lángjának melegét használva, a vezetőzsinór mentén szép lassan egyenletesen, a szélben halványan pislákolva, a sárkány magasságába emelkedett.

A látvány szépsége és érzékisége alaposan elvonta valamennyiünk figyelmét a benne feszülő tartalom aktuális megfogalmazásától. A konkrét forma enyészetében fölszabaduló energia, földi nehézkedéssel ellentétes, szellemi hatékonyságának lehetőségeiről.

A határátlépés, e legújabb kori „hübrisz”-e a metamorfózis nem öli meg a formát, csupán a gondolatfolyam, az oxidáció végtelenjébe emésző új lehetőségét, szokatlan momentumait emeli ki és teszi láthatóvá.

Susan Sontag a fényképezésről (1973) írott tanulmányában *Nadar* 1900-ban kiadott emlékirataira hivatkozva, arról tesz említést, hogy Balzac idegenkedett a fényképezéstől. Nadar szerint, Balzac úgy képzelte, hogy a testek szellemképekből épülnek fel, melyek vékony hártákba burkolva egymás fölötti rétegekben helyezkednek el. Félelmét azzal indokolta, hogy mivel az ember a „semmiből” anyagi természetűt nem képes teremteni, minden egyes daguerre-i művelet megkaparint, leválaszt, felhasznál egyet azon test részei közül, melyeknek megörökítésére irányul.

Balzac a képre hivatkozva többé-kevésbé találó modelljét adja a lélek, az individuum megformálódásának, réteges fölépülésének. A valóság pillanatnyi hiteles töredéke, a „fénykép” leleplez, és nyilvánossá tesz egyben. Balzac írói módszere a ráfókuszálás, kiemelés és fölnagyítás eszközeivel tapasztalja meg, az emberi létezés lenyomatainak

végtelen sorát. Pontos megfigyeléseiből végül az „átlátás” a rétegek mögé tekintés anyagon túli dimenzióit sejtethjük meg.

„A kollektív pszichének ezt a sokszor nagy fáradsággal készült metszetét neveztem el én *personának*. A *persona* szó erre igazán találó kifejezés, hiszen eredetileg maszkot jelent, amelyet a színész hordott, és amely az általa játszott szerepet jelölte...: olyan maszk ez, amely individualitást színlel, elhiteti a többiekkel és magával a viselőjével, hogy az illető individuális.”¹⁴⁴

Maszkot öltetni sohasem magányos tevékenység. A szándékhoz, hogy maszkot öltünk, közösségre, de minimum egy nézőre van szükség. Az átváltozás emberi szükséglete egyidejű a társadalommal. A Saint Louis Art Museum 1999-ben megrendezett és nagy érdeklődést kiváltó maszk kiállításának világméreteken is reprezentatív értékű katalógusában *Mcarty* és *Nunley* szerkesztésében (1999) értékes tanulmányokat olvashatunk a maszk kérdés legkülönbözőbb területeiről. A kimerítően illusztrált kiadvány igényes írásai közül néhányat kiemelve is gazdagon juthatunk új ismeretek birtokába.

„Az arab maskara szó, hamisítást, megváltoztatást jelent. Az egyiptomi msk: második bőrt. Az arab msr azt jelenti, maszkot viselni, mint a régi Egyiptomban. A maszk beborítja az arcot, néha az egész fejet, így az arc többé-kevésbé eltitkolt. Az angol ”to mask”: takarni. Masquerade: rituális előadás maskarában, színházi produkció.”¹⁴⁵

A mozgó test élvezete és a maszkkal összefüggésben lévő öntudat jelenség felfedezése nyugaton elvált az elragadtatott istentisztelettől.

Ezzel szemben az előadás ázsiai tradíciójában, a családi és a rituális színház közötti határvonal szabadon átjárható. A nyugati társadalom elkülönülő egyházi és világi beágyazottságban formálódott meg. Különösen a reneszánsz és a reformáció különböztetett meg egyházi és világi gyakorlatot, többé-kevésbé világos vonalat rajzolva föl. Az egyház gyanakodott az emberi testre, mint az ünnep közvetítőjére, ennek megfelelően vonakodott bevezetni az isteni erők maszkos előadáson keresztüli kinyilatkoztatását.

¹⁴⁴ Jung, 1997. 32.o.

¹⁴⁵ *Mcarty, és Nunley*, 1999. 209.o.

„A győztes mindig szent, és egy szobor formájában ölt testet. Vallásos felvonulásokban, folyamatokban a győztes rendszerint egy szent vagy egy relikvia formáját ölti. A győztes egy ereklyetartóban helyezkedik el, és diadalmaskodik például a Corpus Christi ünnepségeken, ahol győzelmi ívek, diadalívek és baldachinok borítják a megszentelt tömeget. A baldachin magas rangú egyházi hatalom, szent kép vagy politikai szereplő kiváltsága. A Corpus Christi fesztivál, a győzelem látványos és előadás jellegű általános ünnepi szokása. A győzelem előadási nyelve a megkülönböztetett vendégek fogadásának olyan profán folyamataiban osztozott, mint az advent.”¹⁴⁶

Komplex és összefonódó története során az egyistenhit félelme Kis-Ázsiából terjedt ki; a Judaizmus, a Kereszténység, és az Iszlám gyakran van jellemezve képromboló hajlammal. A faragott képekkel és idollokkal szembeni erős gyanakvás ellenállt az Isten kétértelmű, összetett szövetének maszkon keresztüli ünneplésétől. Nyugaton inkább szociális vagy antiszociális szórakozást és bizonyos művészi magatartás találtak meg benne. Ez különösen a post-reneszánsz időszakban kifejezett, amikor a pozitivisták tudományos vizsgálatokhoz csatlakoztak, kiiktatták a maszk használatát a nem látható világ erejének megformálásából. A kelta és a görög-román kultúra gazdag maszk hagyománya a karnevál és a Halloween szokásban maradt fenn, éppen a szenteskedés ellenében. A maszk tovább élt a *commedia dell'arte* és a modern nyugati színpad karakter ábrázolásának erejében, a fiktív én lenyomataként, a perszónában, amelynek árnyéka, és amelyet az előadó saját személye helyettesít.

A színházi szokásoktól függően a maszk képes volt satirikus kommentárt fűzni a szociális magatartásról, egyszerűsítve, kibővítve, kiélezve az emberi kifejezés groteszk képességeit és sztereotip mozgását. Az ázsiai tradíció, sokkal komplexebben kapcsolódik az Istenek panteonjához, kozmológiához az ősök történetéhez és sámán praktikákhoz. Maszk „használatos” az istenek, emberek, állatok, és az ősök territóriumában a különbségek áthidalására, amelyek a betegségek és más szociális bajok forrása és leleplezi a világ komplex és kétértelmű felépítését.

A hinduizmus és a buddhizmus különféle változatai keletről terjedtek az indiai szubkontinensre, sokszor a helyi életre-keltő és sámán tradíciók szokásaiba és

¹⁴⁶ Dean, 1999. 63.o.

tartalmába beleoltva. Az emberi szabályok és életstílusok kifejtésében gyakran hadirendbe állíthatónak tartották a maszkot, láthatóvá téve az emberi kontrollon túli erők és formák világát.

Neandervölgyi rítus szerint a csontokat halomban, tárgyakkal kísérve eltemették, majd vörös okkerral leöntötték. Hittek benne, hogy a nem látható energiák erőt adnak a látható dolgoknak. Jó néhány kultúrában a csontok pigmenttel való fényesítése a lélek reinkarnációját jelenti. Az új élet a régi halálából kel újra. Az „én nem én vagyok” alapgondolatból ered a maszkolás koncepciója. Amikor maszkot készítek, mások képét hozom át a lélek világából. Médium vagyok. A maszkok képek, amelyek átsugároznak rajtunk a lélek világából.

A hindu vallás több Istene egyértelműen nevek, és formák mögött van. A buddhizmus több-arcú elképzelése a valóságnak. Mind a két vallásnak természetes hajlama, magától értetődő üzenete van, a „maszkolással” együtt járó többretegű szövezen és a réteges azonosságon keresztül. Az ázsiai maszkos előadás története és gyakorlata összetett kölcsönhatást állít a világi és az egyházi összefüggésekre.

Ebben az értelemben a maszk az ember kulturális képzeletének nyújt különféle Isten képeket. A maszk a gesztus kommunikációjának esztétikai felülete.

Laffont a nagy mesterek utánozhatatlan technikáiról írott tanulmányát olvasva (1964) a vásznak csekély kiterjedésű festékrétegébe kapunk betekintést, amely a mű megszületésének történetét, és folyamatát, a művész gesztusain keresztül őrizte meg. Ezek a nyomok, a művészet fizikai anyagán túli világát tárják elénk.

Leonardo leheletvékony rétegeket hordott föl, áttetsző kötőanyagban. Ezek a rétegek még a különféle röntgen eljárások alkalmazásakor sem mutathatók ki. Ultra-ibolya fénynél, néhány restaurálás nyoma előtűnik. Infravörös sugárzással a művész ceruza rajzának gazdag ábrái válnak láthatóvá. A röntgen eljárások, amelyeket fatáblára festett képekhez szokás alkalmazni teljesen eredménytelenek, érzékenyebb röntgen eljárást, hosszabb expozíciót és érzékenyebb filmet használva, néhány halvány körvonal bukkan föl. Leonardo optikai ismereteinek köszönhetően képeinek a tudományos megismerés számára nincs struktúrája. Művészi alkata a felderíthetetlen, áthatolhatatlan, áttetsző, testetlenség misztikuma. Azért olyan erőteljes és megragadó, mert a mélyebb rétegek átsugároznak, átlátszanak, és együttesen hozzák

létre az egész tömör élő jelenlét érzését. „A művészet „fizikai anyaga” amelyre Leonardo annyi tanulmányt áldozott, eltűnik, és csak a kifejezés marad meg. Minél inkább utánozni akarták, annál kevésbé sikerült.”¹⁴⁷

Az „eredeti érintés” máig vitatott bizonyítéka a Torinói lepel legutóbbi tudományos hitelesítési eljárása kapcsán Leonardót honfitársa, a műveit jól ismerő olasz művészettörténész vádolta meg hamisítással. *Ruffin* tanulmánya szerint (1999) a történésznő érveit elvben cáfolták, gyakorlatban azonban bizonyítani tudták, hogy a „nagy mágus” fénnel kapcsolatos ismeretei elegendőek lehetettek a különös lenyomat létrehozására. Annyi bizonyos, hogy Leonardo egész munkamódszerétől és gondolkodásától nem volna idegen a szóban forgó különös szellemkép megalkotása. *Susan Sontag* „*A képvilág*” című tanulmányában (1999. 203.o.) a „*Varázshegyből*” idéz: „Claudia röntgen-képe, melyen nem az arca látszik, hanem felsőtestének finom csontszerkezete és a mellkasi szervei a hús halvány kísérteties burkával körülvéve” *Hans Castorp* számára kincset érő zsákmány. Ez az „áttetsző portré”, sokkal bensőségesebben emlékezteti szerelmére, mint a „külső portré”, amelyet Hans annak idején oly sóvárogva bámult.”

„A svájci tudószanatóriumok világa, amelyet *Thomas Mann* (1927) megörökített, tömve volt írókkal és értelmiségiekkel. Zürich, 1915 és 1917 között olyan különleges figurák rejték helyéül szolgált, mint *Hermann Hesse*, *James Joyce*, *Rilke* és a pszichoanalitikus *Carl Jung*. Itt működött a Spiegelgasse 1 szám alatt a Dada-cabaré”¹⁴⁸ Zürich, vagy a XX. századi háborúk Európája, minden későbbi áttetsző, áttűnő, álomszerűen bizonytalan, metafizikus terek archetípusa. Csak nagyon óvatosan merek fogalmazni, bár tény, hogy a magam generációja kora gyermekkorától a háború képein, történeteiben és következményeiben nőtt föl. Az egész generáció képzőművészeti tradíciót folytatott, mégpedig így vagy úgy a da-da és a szürrealizmus, nyomait viselte magán. A da-da nemzedéke tudatosan azonosult a tudatalattival, lázadásból, vagy a túlélés egyetlen módjának okán. Mi talán csak egy morálisan intuitív választás részeseivé váltunk, amikor műveinkben saját világunk kérdéseire kerestük a válaszokat. A reális és a szürreális problémája, mint ellentét

¹⁴⁷ *Laffont*, 1964. 334.o.

¹⁴⁸ *Gale*, 1997. 35.o.

feloldódni látszott ebben az időszakban, amikor a képek egyre könnyebben tördelhetővé és szerkeszthetővé váltak, majd fokozatosan popularizálódtak.

Robbe-Grillet, aki *Sophi Bertho* szerint hadjáratot indít a balzaci személyiség és a pszichológiai mélység ellen „*Az útvesztő*” című novellájához (1969) csatolt előszavában éppen Balzac fényképtől való idegenkedésének naivnak tűnő érvelését támasztja alá, amikor azt állítja, hogy bár írása nem reális, értsük azt egyszerűen a maga valóságában. A valóság mindig ott bujkál, ott rejtőzködik a legképtelenebb képzelgéseink mögött. Nincs új a Nap alatt, a virtuális valóság képzelete egyidős az emberiséggel. Minden halandó kettős világban él.

„A világ nem úgy valóságos, mint a dolgok, mint netán a hegyek, a fák vagy a csatornák – és nem is valóságos dolgok teremtenek kontaktust vele. Nem a teleszkópok és műholdak, amelyek a fizikai világot fürkészik, hanem a kultuszok és az oratóriumok. Hogy ezek a túllépések szimbolikusak? Természetesen, de ne tegyük hozzá, hogy „csak” szimbolikusak, mert ezek nem pusztán visszfényei a világnak, hanem eleven kontaktust teremtenek a filozófiai értelemben vett világgal, sőt ezek a mi igazi kontaktusaink vele, és nem a közönséges, ámbár valóságos Holdra lépések.”¹⁴⁹

Alain Besancon „*A képrombolás intellektuális története*” című tanulmányában (2000) az ember saját lelkével való küzdelmét vezeti végig a művészetben, a képzelet aktivitásában, az érzelmek aktivitásában, mint a fizikai valóság problémáinak valós dimenziókon kívüli megoldási kísérleteiben.

Az emberiségnek nagy tapasztalata van ebben a tevékenységben. *Ancsel Éva* „*Az ember mértéke vagy mérték hiánya*” című írásában (1992) *Blumenberg* mondatát idézi „Amikor az ember a barlang falára rajzol, legyőzi a valóság abszolutizmusát.”¹⁵⁰

Az átváltozásra vagy átváltoztatásra kevés a külső kép megváltoztatása. A készen kapott és minden részletében megtervezett formák között előre felmentést kapunk a jót megtalálni és megőrizni. A készen kapott formák elszigetelik a szellem és a valóság közötti átszivárgás természetes szövetét.

¹⁴⁹ *Ancsel*, 1992. 38.o.

¹⁵⁰ *Blumenberg*, 1988. 14.o.

Rést ütni az áthatolhatatlannak hitt formákon, ez minden átváltoztatás alapja. A szövetek világa a határfelületek világa a külső és belső az anyagi és a szellemi a valóságos és a képzeletbeli között. „Ez az összekapcsolási folyamat pedig, ami a hézagon át egyiktől a másikig vezet, tulajdonképpen mindig egyszerre érzéki és érzék fölötti, a szubsztancián végzett kreatív eljárás.”¹⁵¹

Gropius annyira tudta ezt, hogy a tökéletes ház felépíthetőségének reményében, a Bauhaus iskolában egyenesen egy fedél alá költöztette a művészetet és a mesterségeket. Szó szerint „Új szövetséget” hirdetve, a mesterember tudományát a művészetek mindenhatóságával megszentelve kívánta egyesíteni. Az egységet az építészet szellemében vélte felfedezni mintegy szerkezetet, organizációt adva a társzművészeteknek, jobb közeget rendelve a társadalomnak, hatékonyabb gazdálkodást, igazságosabb elosztást remélve a különféle rétegeknek. A Bauhaus iskola több mindenben is ellentmondott saját programjának. A művészet örök ideológiája nem egyszerűen egy működőképesebb ház, hanem egy emberségesebb világ ideája. A tökéletesebb világ, reményében a tökéletesebb lelkek formálása a cél és az eszköz is egyben.

A XX. század vezércsillaga, a nyers anyagi érdek, a technika szelleme, az átmeneti formák szükségtelen és értéktelen sokaságát létrehozva végül minden alkotás alapja a tudás és megvilágosodás, az emberi szellem örök értékei fölé kerekedett. Az áttetsző üvegfelületek tükörlabirintusaiban felszínen túli világ kutatásában a művész a falakon, vagy ha tetszik az építészetten kívüli világba kényszerült. De éppen ez a minden stabilitását elveszített közeg jelölhet új helyet, adhat új értelmet és létrehozhat új súlypontokat.

„Diffúz tér” című munkám az előkészítés és a szövés során a művészet mögül eltűntek a falak. A lényeg keresésében a különös átalakulásokon ment keresztül. Kiindulásul a zsennyei művészház kerti lépcsőjére vetődő árnyékok szolgáltak. A látványban megjelenő mozgó fényfoltok tökéletesen feloldották a lépcső geometriáját. Három lépcsőfokot kiválasztottam és fekete kartonra 1/1 méretű fehér pasztellrajzot készítettem, mely három vízszintes fővonalból és a fények világos szövetéből állott. Az erőteljes vízszintes fekete forma rajzolás közben mintegy belsőt alakított magának és

¹⁵¹ Harlan, 2001. 72.o.

üreges ládához vagy koporsóhoz kezdett hasonlítani. Készítettem még egy rajzot, amelyet valóban áttetsző ládává alakítottam. Ekkor az első rajzot, hogy eltegyem az útból, hosszában összehajtogattam. Ennek következtében az már hosszú üszkös deszkára emlékeztetett. Világossá vált, hogy a problémában nem a lépcső a láda az üszkös deszka vagy az árnyék érdekel igazán, hanem az a tiszta mozgás, amely különbséget produkál. A mozgás mely nem csak az építkezés pozitív folyamatait, hanem a lebomlás vagy elmúlás folyamatosságát is magába foglalja.

A munkámban ezúttal nem az elhatározás profi végrehajtása, hanem az elképzelés megvalósítása közben működő átváltoztató erők vezéreltek.

Egy műfajnak és különösen egy olyan grandiózus történettel bíró műfajnak, mint a kárpitművészet a technológiai meghatározottságán túl is vannak dimenziói. És talán éppen ezek a kiterjedések készítettek a pályám során immáron többszörre rövidebb hosszabb ideig elhagyni a kárpit technológiai kötöttségeit. Ezek a határátlépéseim ugyanakkor nagyban segítettek a visszatérésben, sőt a megújult visszatérésben.

A kísérleti időszakokban szerzett negatív és pozitív feedback jelzések irányították, integrálták és stabilizálták az átmeneti formák között szerzett életképes tapasztalataimat. A kísérlet nemhogy ellensége, hanem éppen feltétele a hosszabb ideig fenntartható stabil formák kialakulásának.

Az utóbbi években a kárpittechnológia partikuláris tulajdonságai érdekeltek. Például a különféle anyagminőségek integrálhatósága, a függőleges szálrendszer különös feszsége, vagy éppen a felület légzési lehetőségei. Azok a képességei, amelyek más műfajokban nem állnak rendelkezésre, amelyeknek a jelenléte megkülönbözteti a többi művészeti ágtól. Ebből a szempontból vizsgáltam a külső és belső, látható és nem látható kép kérdéseit.

Gropius tökéletes házából levezethető tökéletesebb lelkek vízióját megfordítom, a tökéletesebb lelkekből levezethető tökéletesebb világ víziójára. A rend megteremtésének szándéka a „ráció” nem a szellem hatása az anyagon, hanem az anyag elvének érvényesülése a szellemen. ”A jó és rossz iránt vak a pusztítással mit sem törődő, mindenható anyag csak járja feltartóztathatatlanul a maga útját: és az ember számára, ki arra ítéltetett, hogy ma elveszítse azt, aki a legdrágább neki, holnap pedig maga lépjen át a sötétség kapuján, számára nem marad más hátra, mint

lankadatlanul ápolni, míg üt az óra azokat a magasztos gondolatokat, melyek rövid napját megnemesítik.”¹⁵²

Miközben Rómában, ahol az eredeti érintés emlékét állítólag ténylegesen őrzik, Veronika kendőjének történetét kutattam, betérve kedvenc könyvesboltomba, ahonnan időről időre ritkaságba menő zsákmányaimmal tértem haza, nem türelmetlenségből, inkább lelkiismeretességből az igazi tudósforma tulajdonoshoz fordultam. Nincs e javaslata, hogy az „érintett tárgyban”, hol találnék részletes magyarázatot írásos formában? Látható élénkséggel nézett rám: *sudarium in written form*? *Sudarium means the true image, doesn't it?* Alapos keresésbe kezdett, de egyszer csak hirtelen megállt, letette a könyveket, rám nézett és azt mondta. *Signora, you will find, the „true image” hard in written form.* Sebtében kifizettem aznapi szerzeményemet, a fotózás történetének kezdeteiről és a Trastevere sikátorain hazafelé baktatva arra gondoltam, nem lesz belőlem csak botcsinálta filozófus és arra is, hogy hiába az angol tudás meg a nyugati kultúra mégiscsak jobb lenne latinul beszélni, akkor könnyebben megtudhatnám mi az igazság a nevezetes kendő körül. Ezek között a gondolatok között értem a Ponte Sisto gyalog-hídjára, amelyen olyan jóleső érzés volt, nap mint nap megtenni a két part közötti frissítő fuvallatokkal teli lépéseket. A híd közepe táján, belém nyílalt a tudós angol könyvesboltos lényegre tapintó mondata. *You will find, the „true image” hard in written form.*

„Egy ember stílusa, Schopenhauer gyönyörű gondolatát követve: „a lélek fiziognómiája”. És különösen a művészetben a reprezentáció belső rendszerének ez a külső fiziognómiája az, amire a stílus fogalmával utalni kívánok. Természetesen egy korszak vagy egy kultúra stílusáról is beszélhetünk, de ez végül is azokhoz a közös reprezentációs módozatokhoz utal bennünket, melyeket az határoz meg, mi tartozik egy korszakhoz. A korszakok és a személyek fogalmi struktúrái – ahogyan ezt fentebb, már felvettem eléggé hasonlóak ahhoz, hogy azt mondhassuk, hogy egy korszaknak is van belseje és külseje: afféle felülete, amely a történész számára hozzáférhető, és belső mivolta, amilyennek a korszakot a benne élők látják: a kettő rendkívül hasonló az emberi személyiség belső és külső aspektusaihoz”¹⁵³

¹⁵² Russel, 1976. 92.o.

¹⁵³ Danto, 2003. 199.o.

Köszönetnyilvánítás

Köszönetemet fejezem ki a Római Ösztöndíj Bizottságnak, hogy az ösztöndíj odaítélésével az „American Academy in Rome” archeológiai kutatókönyvtárában történő kéthónapos kutató munkámat lehetővé tette, továbbá a Római Magyar Akadémia munkatársainak, mindenekelőtt Kovács Péter tudományos titkár úrnak segítőszándékú javaslataiért.

Köszönetemet fejezem ki Bridget Gazzonak a Harvard University Dumbarton Oaks Washington D.C. kutató könyvtára pre-Columbian konzultánsának rövid ott tartózkodásom során nyújtott önzetlen segítségéért.

Irodalomjegyzék

- Ades, D. 1997, *Surrealist Art*, The Art Institute of Chicago, Thames and Hudson Ltd., London.
- Ancsel Éva, 1992, *Az ember mértéke vagy mérték-hiánya*, Kossuth Könyvkiadó, Budapest. 38.
- Aragon, L. 1965, *A kollázs*, Corvina, Budapest. 46. 47.
- Arriaza, B. T, 1995, *Beyond Death, The Chinchorro Mummies of Ancient Chile*, Smithsonian Institution Press, Washington DC. 174.
- Bajac, Q. 2002, *The Invention of Photography*, Thames and Hudson, London. 14.
- Barthes, R. 2000, *Világoskamra*, Európa Könyvkiadó, Budapest. 31-35.
- Beke László, 1997, *Médium/Elmélet*, Balassi Kiadó, Budapest. 285.
- Bennett, A. G. 1992, *Five Centuries of Tapestry*, The Fine Arts Museum of San Francisco, Chronicle Books, San Francisco.
- Bergson, H. 1913, *A nevetés és négy lélektani értekezés*, Révai Kiadás, Budapest. 335.
- Bergson, H. 1930, *Teremtő fejlődés*, Magyar Tudományos Akadémia, Budapest. 3, 5, 10, 74.
- Besancon, A. 2000, *The Forbidden Image, An intellectual history of iconoclasm*, The University of Chicago Press, Chicago. 299. 372.
- Blumenberg, H. 1986, *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 14.
- Briggs, J. 1992, *The Patterns of Chaos*, Thames and Hudson, London.
- Campbell, T. 2002, *Tapestry in the Renaissance*, The Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, New Haven and London. 3. 10. 31.
- Cassanelli, A. 2002, *The Holy Shroud*, Nova Millennium Romae, Roma. 16
- Castelnuovo, E. 1900, *Gli Arazzi del Cardinale*, Editrice Temi, Trento.
- Centini, M. 2002, *Alla ricerca della Veronica. In appendice i documenti apocrifi che parlando della Veronica*, Edizioni San Paolo, Torino.
- Clarke, J. R. 1991, *The Houses of Roman Italy, Ritual, Space and Decoration* University of California Press Ltd., Oxford

- Coulin W. A. 1952, *Two Thousand Years of Textiles*, The Detroit Institute of Arts, New York
- Danto, A. C. 2003, *A közhely színeváltozása*, Enciklopédia Kiadó, Budapest. 43. 44. 71. 105. 183. 185. 199.
- Dean, C. 1999, *Inca Bodies and the Body of Christ, Corpus Christy in Colonial Cuzco, Peru*, Duke University Press, Durham and London, 62. 162.
- Delmarcel, G. 1999, *Flames Tapestry*, Thames and Hudson, London. 14. 143.
- Eliade, M. 1965, *The Myth of Eternal Return*, Pantheon Books, Kingsport, Tennessee. 53. 76. 81.
- Dr Falus András, 2003, Bonyolultság a genom-léptékű biológiában, *Magyar tudomány*, 2003/3. 308.
- Farrar, F. W. 1896, *The life of Christ as represented in art*, Adam and Charles Black, London. 9. 18. 56. 446.
- Feibleman, J. K. 1958, *Inside the Great Mirror. A critical examination of the Philosophy of Russell, Wittgenstein, and their followers*, Martinus Nijhoff, Hague. 145.
- Ferguson, G. 1952, *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, New-York. 67, 127.
- Fiell, C. and P. 1999, *William Morris*, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln.
- Gale, M. 1997, *Dada and Surrealism*, Phaidon Press Limited, London. 35.
- Gore, R. 2000, People like us, *National Geography* 2000/6, 90-117.
- Grandpierre Attila, 2002, *Az élő világegyetem könyve*, Válasz Könyvkiadó, Budapest. 265.
- Göbel, H. 1933, *Wandteppiche*, Verlag von Klinkhart und Biermann, Berlin.
- Haskell, F. 1993, *History and its Images, Art and the interpretation of the Past*, Yale University Press, London. 148.
- Hámori József, 2003, Az emberi agy: a racionalizált bonyolultság, *Magyar Tudomány* 2003/3. 313.
- Harlan, V. 2001, *Mi a művészet, Műhelybeszélgetés Beuyszal*, Metronom 2000 Kft. Budapest. 23-24, 28, 67, 91, 96,

- Heller Ágnes, 2003, *Filozófiai labdajátékok*, Gond-Cura Alapítvány-Palatinus Kiadó, Budapest. 97, 114-115.
- Hofstadter D. R. 2002, *Gödel, Escher, Bach*, Typotex, Budapest. 26-27. 258.
- Husz Mária, 2001, *A magyar neoavantgárd textilművészet*, Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs. 28.
- Jung, C. G. 1997, *Gondolatok a látszatról és a létezésről*, Kossuth Kiadó, Budapest. 32, 76.
- Jung, C. G. 2002, *Gondolatok a természetről*, Kossuth Kiadó, Budapest. 116.
- Katona Gyula, 2003, Bonyolulttól az egyszerű felé, *Magyar Tudomány* 2003/3. 351.
- Keane, A. H. 1880-1887 *The Necropolis of Ancon in Peru I. II. III.* A. Asher and Co. New-York.
- Kee, H. 1983, *Miracle in the Early Christian World, A study in sociohistorical Method*, Yale University Press, New Hawen and London.
- Dr. Kurth, W. 1963, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, Dover Publications, Inc. New-York. 262.
- Laffont, R. 1964, *Secrets of the Great Masters, a study in artistic techniques*, g.p. putnam's sons, Paris. 334.
- Lamy, L. 1981, *Egyptian Mysteries*, Thames and Hudson, London. 16.
- László Emőke, 1980, *Francia és Flamand kárpitok Magyarországon*, Corvina, Budapest. 25. 58.
- Lévi-Strauss, C. 2001, *Strukturális antropológia I. II.*, Osiris kiadó, Budapest. I/194.
- Lippincott, K. és Fenlon, I., 1999, *Az idő története*, Perfekt, Budapest
- Lynch, T. F. 1980, *Guittarrero Cave Early Man in The Andes*, Department of Anthropology Cornell University Academic Press, Ithaca New-York
- McCarty, Nunley, 1999, *Masks: Faces of Culture*, Henry N. Abrams, INC., Publishers in association With The Saint Louis Art Museum, 209.o.
- Molnár, Tamás, 2001, *A gondolkodás archetípusai*, Kairosz kiadó, Budapest. 62, 74.
- E. Moseley, M. 1992, *The Inca and Their Ancestors, The Archeology of Peru*, Thames and Hudson, London. 100.
- Phillips, B. 1994, *Tapestry*, Phaidon Press Limited, London

- Pléh Csaba, Kovács Gyula és Gulyás Balázs, 2003, *Kognitív idegtudomány*, Osiris Kiadó, Budapest. 24, 27, 202, 206, 771.
- Popper, K. R., 1972, *Conjectures and Refutation*,. The Growth of Scientific Knowledge, Routledge and Kegan Paul, London. 104.
- Robbe-Grillet, 1969, *Az útvesztő*, Európa Kiadó, Budapest.
- Roska Tamás, 2003, Bonyolultság és egyszerűség analogikai hullámszámítógépekben és néhány idegi jelenség modelljében, *Magyar Tudomány* 2003/3. 328.
- Ruffin, C. B. 1999, *The Shroud of Turin*, Our Sunday Visitor Publishing Division, Huntington
- Russell, B. 1976, *Miszticizmus és logika*, Magyar Helikon, Budapest, 92.
- Salzmann, M. R. 2002, *The Making of a Christian Aristocracy, Social and Religious Change in the Western Roman Empire*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London.
- Schmitt, C. B. 1988, *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Cambridge University Press. 282.
- Seiler, B. 1991, *Sistematic der Textilien Techniken*, Webf and Co.AG.Basel.
- Sontag, S. 1999, *A fényképezésről*, Európa Könyvkiadó, Budapest. 203.
- Sperber, D. 1975, *Rethinking Symbolism*, Cambridge University Press, Hermann Publishers in Arts and Science, Paris 85.
- Stone-Miller, R. 1991, *To Weave for the Sun, Ancient Andean Textiles*, Thames and Hudson, New York
- Stone-Miller, R. 1995, *Art of the Andes From Chavin to Inca*, Thames and Hudson, London. 17-19, 58.
- Székely György, 2003, Komplexitás az idegrendszerben, *Magyar tudomány*, 2003/3. 318.
- Vámos Tibor, 2003, Bonyolultság, filozófia, spekuláció és tudományos következetesség, *Magyar tudomány* 2003/3. 332.
- Vicsek Tamás, 2003 „Komplexitás elmélet” *Magyar Tudomány* 2003/3. 305.
- Voit Pál, 1943 *Régi Magyar Otthonok*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest. 10-11.

- Weibel, P. 1996, *a művészetén túl*, Kortárs Művészeti Múzeum-Ludwig Múzeum, Budapest. 145.o.
- Wilson, D. M. 2004, *The Bayeux Tapestry*, Thames and Hudson, London
- Wittgenstein, L. 2004, *Logikai-filozófiai értekezés*, Atlantisz, Budapest. 16.
- Wortmann Weltge, S. 1993, *Bauhaus Textiles*, Thames and Hudson Ltd, London. 55.